tivă între geniu şi talent, însă marginile celor două noţiuni sînt atît de imprecise, încît o demarcaţie netă se dovedeşte irealizabilă. într-o astfel de operaţie, subiectivitatea intervine în. chipul cel mai autoritar, întocmai ca atunci cînd se pune chestiunea de a distinge între o capodoperă şi o operă de talent. Spiritele cultivate pot ajunge la un consens în a declara o anume creaţie artistică drept foarte izbutită. Fiind însă vorba de a decide dacă e sau nu capodoperă, părerile se împart, inevitabil. Preferinţe, gusturi, prejudecăţi individuale vin să-şi spună cuvîntul. Tot aşa, în privinţa geniului. în ştiinţă există, e adevărat, criterii mai stabile, obiective, pentru aprecierea însemnătăţii unei contribuţii ; în artă însă, subiectivitatea devine, dacă nu suverană, în tot cazul — mai puternică deeît în orice alt domeniu. Aici noţiunea de geniu devine, fatal, aproximativă. Atribuind unui scriitor, pictor, compozitor, interpret, genialitate, ne rostim în chip subiectiv admiraţia superlativă pentru înfăptuirile sale, fără a formula implicit, în toate cazurile, o judecată obiectivă, inatacabilă. Aşa încît e mai înţelept să orientăm investigaţiile estetice spre alte probleme.

Problemei originii şi funcţiei artei i se consacră în *Artă ţi valoare* doar ceva mai mult decît două pagini. Nu sînt luate în discuţie şi nici menţionate măcar toate teoriile în legătură cu apariţia artei în societatea umană şi cu motivele acestei apariţii. Se aminteşte doar teoria ce derivă arta din joc, ce-şi are, cum se ştie, punctul de plecare în Schiller şi o încercare de întemeiere ştiinţifică în Spencer, o alta în lucrările lui Karl Groos *(Die Spiele der Tieren, Die Spiele der Menschen* etc.), şi aceea, lansată de Freud şi Otto Rank, după care arta ar fi luat naştere din nevoia încercată de om de a obţine pe calea aceasta o satisfacţie compensatorie în schimbul insuficienţelor şi dezechilibrelor psiho-spirituale. Bineînţeles, Blaga nu admite nici una din aceste explicaţii, iar pe celelalte (printre care se înscriu teorii ca acele ale lui Reinach şi Levy Briihl, despre originea magică a artei, sau aceea a lui Karl Buchner, după care arta s-ar fi născut din muncă) le respinge tacit, prin trecerea sub tăcere. Condiţiile pur biologice e de părere gînditorul nostru, nu facilitează de loc soluţionarea chestiunii ce ne interesează, mai curînd o caricaturizează. Asemenea condiţii nu pot da rezultate care să le depăşească natura ; surplusul de energie

se descarcă, desigur, în joc, însă jocul ca atare nu este încă artă, arta presupune un spor calitativ de care teoriile biologice tocmai nu ţin seama. De altfel, „nevoia de a inteţi sentimentul şi ritmul vital ar face desigur apel, cu mai multe şanse de a fi satisfăcută, la anume băuturi, la anume sucuri de plante şi la elixire dătătoare de fericire decît la artă". Din acelaşi motiv, creaţia artistică nu suportă nici interpretarea

psihanalitică. Insatisfacţiile în ordinea existenţei concrete îşi pot avea neîndoios, o contrapondere în visuri, însă, iarăşi, de la vis la artă e o distanţă pe care concepţiile psihanalitice nu parvin să o umple. Dacă arta ar rezulta din acţiunea factorilor pur bio-psihici, aduce Blaga argumentul suprem, ea ar trebui apreciată după criterii de soiul acelora în funcţie de care apreciem efectul terapeutic sau nociv al unor jocuri sau al unor stupefiante. Arta e judecată însă (de către cei în stare să o perceapă) după criterii imanente ei. Acest simplu fapt (un fapt capital, la drept vorbind) dovedeşte definitiv că arta e altceva decît compensaţie a unor insuficienţe în ordinea vitală sau descărcare de energie debordantă[3]. Ce e arta, în concepţia blagiană, s-a văzut. Este creaţie de cultură. Ca atare, ea implică, după cum iarăşi s-a putut vedea, declanşarea în om a unei rînduieli ontologice particulare. Originea artei coincide astfel cu naşterea omului deplin. Sincer vorbind, teoria aceasta nu lămureşte originea istorică a creaţiei artistice. Nici concepţia psihanalitică, de altminteri. înainte de toate ideea dualităţii orizontice nici nu-şi propune să explice geneza artei doar, ci geneza culturii în general, a artei, numai ca fapt de cultură între altele, nu ca precipitat specific al activităţii spirituale. Dar chiar aşa privind lucrurile, cînd şi în ce împrejurări s-a produs în antropos mutaţia ontologică ? Evident, cînd acesta a dat primele semne ale creaţiei de cultură. Cînd s-au ivit aceste semne ? Cînd s-a produs mutaţia ontologică ? Ne găsim în plină tautologie. în tot cazul, mărturiile intenţiei de creaţie sînt mai uşor de identificat decît abstracta „mutaţie", în consecinţă nu ne rămîne decît să căutăm originea artei, dacă

[3] *Discobolul,* p. 112 : „Arta nu poate fi socotită numai ca o completare, ca o compensaţie a unei insuficienţe, a unui gol sufletesc. Nici un mutilat nu-şi pune în locul piciorului amputat un picior de marmoră".

■vrem să ne edificăm asupra originii omului, iar nu invers. XJrme de gîndire şi tehnică magică, de asemenea urme de gîndire mitică se găsesc (va consemna Lucian Blaga într-o lucrare de mai tîrziu, *Aspecte antropologice,* 1948) încă în vechiul paleolitic. Tot de atunci datează obiecte ce par a tiu fi îndeplinit altă funcţie decît aceea de podoabă. Aşa e pumnalul oval, inutilizabil, un prim document de artă... abstractă. Ce a determinat confecţionarea lui ? De unde ştim că nu servea la absolut nimic ? Problema originii şi funcţiei originare a artei rămîne, şi în *Arta şi valoare*, şi în *Aspecte antropologice,* în fond, neelucidată.

PLĂCEREA ESTETICĂ

O altă problemă dezbătută în *Artă şi valoare* mult mai amplu decît cele menţionate, este aceea a plăcerii procurate de emoţia estetică. Mai exact: problema satisfacţiei estetice datorite artei, căci Blaga distinge riguros între „esteticul artistic" şi „esteticul natural" (această distincţic e chiar axul teoretic al lucrării) şi, în consecinţă, aşază satisfacţia estetică generată de contemplarea operei de artă şi cea produsă de frumosul din natură pe două planuri ireductibile.

Plăcerea estetică („der ăstehetische Genuss") a făcut obiectul unor susţinute meditaţii şi laborioase cercetări din partea tuturor filozofilor care au abordat problemele artei, cum şi, bineînţeles, din partea esteticienilor, mai ales a celor germani. Au rezultat, firește, o sumedenie de teorii, expuse unele critic, în *Artă şi valoare,* altele doar amintite în treacăt, cîteva trecute cu vederea. Neconsemnată e, bunăoară, opinia lui Kant, potrivit căreia bucuria estetică ar proveni din contemplarea dezinteresată a obiectului. în deosebire de „plăcut" şi „bine", care satisfac fie nevoi ale simţurilor fie aspiraţii morale, frumosul ar oferi o „satisfacţie lipsită de interes" („die Interesselosigkeit"). Blaga nu consemnează acest punct de vedere, probabil, fiindcă prin formularea lui nu se stabilea acea demarcaţie între esteticul natural şi cel artistic, care pentru filozoful nostru e baza concepţiei despre artă. în schimb, în *Artă şi valoare* sînt luate repetat în dezbatere concepţii despre plăcerea estetică, emise de romantismul şi idealismul filozofic. în convingerea idealiştilor romantici, scopul tuturor creaţiilor spirituale, dar mai cu seamă al artei, era de a realiza absolutul, iar absolutul îl concepeau ca „idee". Arta susţinea Schelling, este organul absolutului. Prin ea, omul accede la absolut, pe care îl face sensibil şi, invers, absolutul inundă spiritul uman. Satisfacţia resimţită în acest proces ar emana dintr-un sentiment al transcenderii condiţiei omeneşti, al revărsării în absolut, în divin. în slujba absolutului angajează arta şi Hegel,

care

vede în ea un moment în realizarea de sine a ideii. Arta, în concepţie idealist-romantică, este un mod de revelare *:* ea mediază contactul cu absolutul, adică, în ultimă analiză, cu divinitatea. Natural, Lucian Blaga, considerînd cultura, deci şi arta, drept rezultat şi expresie a declanşării în om a propriului orizont, nu putea decît să recuze asemenea teorii. Teoriile idealiste şi romantice, observă el, atribuie artei calitatea de a conferi omului o conştiinţă divină. Dar aceasta e o imposibilitate ! Realizîndu-se inevitabil în tipare stilistice, creaţia culturală de orice fel, inclusiv cea artistică, îl ţine pe om la distanţă de mister, exact în aceeaşi măsură în care îl apropie. Arta e, neîndoios, „revelare", dar o revelare înfăptuită în marginile orizontului specific uman şi ca atare fără putinţă de contact nemijlocit cu absolutul. Absolutul, nu numai că nu se foloseşte de artă spre a se revela prin ea omului, dar îşi face din categoriile stilistice, inerente artei, o perdea, un paravan despărţitor. „Interpretarea idealist-romantică — descoperă gînditorul român — atribuie artistului un rol în care hybris-ul se împleteşte cu caraghiosul. Artistul ar fi «maimuţa dumne- zeirii» : o concepţie în desăvîrşit acord cu poza romantică, dar pe care simţul pentru nuanţe metafizice propriu timpului nostru nu o mai poate primi". Căci : „Opera de artă nu e deloc menită să ne transpună în orizontul propriu divinităţii. Opera de artă, chiar cea mai perfectă, este tocmai în virtutea perfecţiunii ei, un produs care se referă desigur la un mister, dar care, în acelaşi timp, atît prin metaforismul cît şi prin tiparele sale abisale, ne şi izolează de mister". în termeni tot atît de precişi e respinsă explicaţia dată satisfacţiei estetice de Schopenhauer, explicaţie care, după modesta noastră apreciere, nu diferă, totuşi, de cea dată de Blaga atît de radical cum poate părea. Dacă pentru Hegel absolutul e o'divinitate în neîncetată auto- devenire, şi, implicit, autodesăvîrşire, spre fericirea omului, Schopenhauer identifică „lucrul în sine“ cu voinţa iraţională : „un fond absurd, care gîlgîie în străfundurile lucrurilor". Absolutul e, în reprezentarea lui, „o divinitate absolut absurdă şi rea". Prilejuind spiritului uman o contemplaţie în afara categoriilor, arta îi procură o satisfacţie reductibilă la sentimentul de a se fi izbăvit de crîncena tiranie a „voinţei". Iată o „interpretare soteriologică", a

plăcerii estetice. Cum reuşeşte arta să ne salveze de un absolut „şi rău şi atotputernic" ? Prin cunoaştere ! Modalitate a cunoaşterii absolute, deci aşezată faţă de oarba „voinţă" într-o poziţie de relativă egalitate, arta substituie trăirii contemplaţia. In imperiul ei, existenţa devine spectacol. Muzica ne dă însuşi lucrul în sine, celelalte arte revelă formele supreme ale obiectivării acestuia. Din nou, deci, concepţia general romantică a iradierii absolutului în operele de artă. Obiecţia lui Blaga e uşor de prevăzut. Creaţia artistică implicînd un stil, acesta e o fereastră spre absolut dar o fereastră colorată şi zăbrelită, prin care nu vedem absolutul aşa cum este, ci cum ni-l înfăţişează vitraliile prin care încercăm să-i privim. Pe de altă parte, stilul fiind singura potecă spre „mister" de care dispunem, arta, întru- cît se produce în cadre stilistice, nu poate fi socotită o salvare pur negativă dintr-un impas metafizic, ci trebuie considerată drept „unul din mijloacele pozitive prin care se realizează omul ca ordine ontologică, specifică şi singulară în univers". Oricît de incomensurabilă ar fi distanţa ce separă concepţiile despre emoţia estetică ale celor doi filozofi, ceva înrudeşte aceste concepţii. După Schopenhauer, arta ne salvează din robia voinţei de a trai, pur(îndu-ne în direct contact fie cu „lucrul în sine", făcut inofensiv, fie cu „ide ile", cu formele ideale, platonice, în care acesta se exprimă. Contemplaţia artistică ne răpeşte, cu alte cuvinte, condiţiei curente, spre a ne transpune într-o alta, privilegiată. Nu altul este în fond, rolul acordat artei de Lucian Blaga. Şi în concepţia lui, contemplaţia operei de artă ne smulge din orizontul lumii sensibile, pentru a ne situa într-un alt orizont: al misterului. Deosebirea stă în aceea că, în timp ce Schopenhauer statorniceşte orizontul cunoaşterii artistice în zone supraumane, considerând implicit contemplaţia un moment de excepţie, un salt într-o zonă de dincolo de condiţia umanităţii, Blaga consideră orizontul misterului drept un orizont specific uman şi integrarea în el (prin artă sau pe alte căi) drept tipică integrare în condiţia umană.

Trecînd la combaterea teoriilor ametafizice despre satisfacţia estetică procurată de artă, studiul *Artă şi valoare* menţionează fugitiv tezele lui Guyau, Geiger şi ale psihanaliştilor, nu aminteşte de loc de Karl Groos, cu a sa „imitaţie internă" *(„innere Nachamung"),* nici de „principiul asociaţiei" a lui G. Th. Fechner, în schimb consacră un întreg capitol „esteticii intropatiei şi a trăirii", iar teoria autoiluzionării conştiente o prezintă critic într-un paragraf din capitolul *Autonomia artei.* Concepţiile de tip naturalist, pozitivist, fenomenlogic şi psihanalitic sînt executate sumar pe considerentul că ele deplasează problema pe un teren impropriu. Conform acestor concepţii, contemplaţia artistică af avea darul de a îmbogăţi fiinţa umană doar *gradual,* fie potenţînd-o în ordinea vitală, fie acordîndu-i o compensaţie iluzorie pentru privaţiunile pe care le îndură în zona concretului, dar în nici un caz nu abstrăgînd-o din orizontul existenţei imediate. Peste toate deosebirile, aceste teorii au comun faptul de a socoti pe om o făptură mono- orizontică, de a acorda însemnătate disproporţionată fie laturii biologice a naturii sale, fie psihologiei individuale, fără a ţine seama de ceea ce, după Blaga, intră ca parte esenţială în definiţia psihicului uman : orizontul misterului. Fără a fi, desigur, de acord cu fundamentarea filozofică ce ni se propune, nu putem decît împărtăşi în esenţa ei critica bla- giană a concepţiilor biologice, sexuale şi în general pozitiviste despre artă. Observăm doar încadrarea, nu tocmai motivată, în această filiaţie a teoriei lui Moritz Geiger, care oricum e greu de aliniat cu aceea a unui Guyau sau Otto Rank.

Dintre explicările psihologice ale receptării, deci şi ale plăcerii artistice, sînt luate în discuţie, pe drept cuvînt, în special teoria autoiluzionării conştiente a lui Konrad Lange şi aceea a „intropatiei". Cea dintîi, analizată minuţios în *Filozofia stilului,* este expusă în *Artă şi valoare* mai sumar, cu un mult mai apăsat accent critic. După Konrad Lange „starea estetică" e, înainte de orice, iluzie. Privind un tablou, ne reprezentăm ca aevea realitatea

a cărei imagine a fost aşezată pe pînză. Vedem aşadar „natura în icoană iluzorie", iar fantezia noastră restituie, ca să zicem aşa, iluziei calitatea originară, de realitate. Procesul se complica prin aceea că iluzia realităţii e încadrată de o realitate efectivă : aceea a tabloului. Deci, iluzia artistică, spre deosebire de cea naturală, nu e iluzie pură, ci iluzie corectată de realitate. Avem de a face cu două serii de imagini : cele din tablou şi tabloul însuşi, între care conştiinţa noastră

penduiează. Iluzia artistică este astfel „intuiţie dublă" şi, implicit, autoiluzie. Contemplând opera de artă, ne autoi- luzionăm conştient. Ştim că ceea ce ne arată tabloul nu e realitatea însăşi, ci o amăgire de realitate, dar noi ne lăsăm răpiţi de „icoana iluzorie", ca de o existenţă reală. Dacă nu ajungem, totuşi, să confundăm planurile, luînd amăgirea drept realitate palpabilă, faptul se explică, după Lange, prin aceea că arta însăşi dispune şi uzează din plin de mijloace prin care sîntem treziţi din iluzie în aceeaşi măsură în care sîntem introduşi în ea. Nu numai mijloacele de izolare a imaginii artistice : cadrul tabloului, postamentul pe care e ridicată statuia, culoarea marmorei sau a bronzului etc., dar chiar „partea personală" adusă de artist, stilul, ne previn, constant, că ceea ce vedem nu e natura însăşi, ci doar o transpunere a ei în artă. Plăcerea estetică a privitorului e cu atît mai mare, afirmă Konrad Lange, cu cît mijloacele utilizate de artist pentru a deştepta în el imaginea realităţii (naturii) sînt mai depărtate de realitate. E normal să fie astfel, întrucît pendularea între serii de imagini cît mai diferite creează spiritului, o dată cu posibilitatea trecerii dintr-un plan în altul, senzaţia unui triumf, a biruirii distanţelor ce separă realul de imaginar. în *Filozofia stilului* teoria autoiluzionării conştiente (căreia i se recunoaşte meritul de a atribui calitatea de factor producător de stări estetice doar artei, scoţînd din cauză natura) e criticată sub cuvin t că prezintă întreaga artă ca imitaţie a naturii. Această teorie, se spune, „iese cu totul discreditată din încercarea de a o verifica în afară de operele naturaliste". Potrivit aserţiunii lui Konrad Lange, tot ce e original într-un tablou, tot ce nu concurează la producerea unor imagini, care să semene cu ceva existent în realitate, tot ce e abatare de la natură ar intra în categoria elementelor tulburătoare de iluzie, deci stilul ar sta pe acelaşi plan cu soclul unei statui sau ramele unui tablou. Linia, „element constitutiv al operei de artă", se confundă cu cadrul, „element izolator al operei". E. Neumann calificase în 1908 explicaţia dată de Lange satisfacţiei estetice drept, „cea mai rea teorie" a timpului în care a fost elaborată. Aprecierea lui Blaga nu e mai puţin aspră. „Cu o rară lipsă de bun simţ

estetic — citim în *Filozofia stilului*[2] — Lange a dovedit că n-are înţelegere pentru varietatea de funcţiuni ce pot fi îndeplinite de elementele unei opere de artă sau pentru varietatea funcţiunilor ce le poate îndeplini acelaşi element în opere de artă diferite ca stil ; de exemplu, linia în naturalism şi linia în expresionism". Dar, continuă eseistul, teoria autoiluzionării nu se verifică nici măcar în cadrul unei anumite arte, cea naturalistă sau cea impresionistă. Konrad Lange şi-a explicitat teza pendulării conştiinţei privitorului între două serii diferite de imagini luînd ca exemplu, între altele, tabloul *Olympia* de Manet. în faţa lui, zice esteticianul, intuim în primul moment o pînză acoperită de culori foarte fin nuanţate, pentru ca în momentul următor să avem intuiţia unui trup femeiesc gol. Cele două intuiţii se străduiesc reciproc să acapareze conştiinţa, însă nici una nu izbuteşte să o înfrîngă pe cealaltă, dat fiind că opera în chestiune acţionează asupra noastră, ca orice operă de artă, atît prin mijloace producătoare de iluzie, cît şi prin

[2] *Loc. cit.,* pp. 19—20.

mijloace tulburătoare de iluzie. Nu ! obiectează tînărul Blaga. De ce nu s-ar putea înfăptui apercepţia în materia proprie tabloului fără intervenţia unei imagini plămădite de închipuirea noastră ? „Ca să ai apercepţia unei femei pe stradă, nu e nevoie de o *a doua imagine* a unei femei, cu care să apercepi. Poate tot atît de puţin necesar e să aper- cepem pe *Olympia,* din icoană, cu imaginea ei închipuită în ordinea reală a lucrurilor. Apercepţia obişnuită şi apercepţia estetică se operează deopotrivă asupra unei singure intuiţii, fără mijlocirea altei intuiţii imaginare, numai cît apercepţia estetică se realizează pe un plan impropriu, pe un plan de conştiinţă exterior apercepţiei reale" [3]. Cînd scria aceste rînduri, Lucian Blaga nici nu bănuia, probabil, consecinţele teoretice ale meditaţiei asupra stilului, pe care de abia o începuse. Cincisprezece ani mai tîrziu, „filozofia stilului", căruia cartea din 1924 îi trasa timid doar primele jaloane, era pe deplin elaborată. Reluînd critica teoriei lui Konrad Lange din perspectiva acestei filozofii închegate, gînditorul refuză înţelegerea plăcerii estetice ca autoiluzionare conştientă, fără a pomeni măcar numele celui care,

[3] *Domeniul esteticii. Privire sintetică introductivă*, Editura Fundaţiilor, Bucureşti, p. 23C.

în ultimul deceniu al secolului trecut, o acreditase. Iluzia fie şi conştientă, se afirmă în *Artă şi valoare,* e un fenomen psihologic frecvent, ce ţine exclusiv de existenţa în ordine cotidiană şi ca atare nu se produce niciciînd în tipare stilistice. întocmai ca visul, ea are cauze de ordin natural, fiziologic şi psihologic, deci nu derivă din intenţii revelatorii şi, în consecinţă, nu este impregnată de categorii abisale. Ergo : a aşeza arta pe aceeaşi linie cu iluzia e absurd. „Riscul unei asemenea confuzii nu-l putea lua asupra sa decît un teoretician trădat de orice intuiţie şi total obtuz faţă de istoria artelor". Aprecierea e, poate, excesiv de severă, după cum amendabilă e, dacă ne putem îngădui o părere de profan, afirmaţia că iluzia şi visul n-ar îndura nici un fel de determinări stilistice. Dacă, aşa cum susţine Blaga, extazul mistic se resimte întotdeauna de pe urma categoriilor abisale proprii celor ce-l practică, oare visul, instrument şi el
— şi mai ales el — pentru proorocii de pe vremuri al unor pretinse contacte cu absolutul, cu puterile de „dincolo", nu este, măcar în cazuri de acest gen şi măcar într-o anumita măsură, pecetluit de un stil ? în tot cazul, critica teoriei ce înfăţişează receptarea operei de artă ca fiind o autoiluzionare conştientă nu poate fi decît împărtăşită în esenţa ei : „în adevăr, a pune stilul unei opere de artă undeva prm preajma funcţiei ce revine dispozitivelor izolatoare ale artei e una din exhibiţiile cele mai ilariante ale esteticii, care dealtfel n-a prea fost cruţată de rizibile accidente".

De o atenţie cu totul specială, mult mai susţinută decît în *Filozofia stilului,* se bucură în *Artă şi valoare* teoria numită aici a „intropatiei". în opusculul din 1924, Blaga o numea, în consens cu, dacă nu ne înşelăm, unanimitatea esteticienilor români : „teoria simpatiei". E vorba de faimoasa „Einfiihlung", concepţia dominantă în estetica germană de la sfârşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, cea mai importantă consecinţă în plan estetic a „psihologizării" filozofiei. Printre precursorii acestei teorii, arată gînditorul, trebuie considerat Herder, „multilateralul Herder, semănătorul de idei binecuvântate". Al. Dima, căutând izvoarele mai îndepărtate ale „Einfuhlung"-ului, le descoperă tocmai în antichitate, şi anume în *Ion,* dialogul lui Platon[5].

Dintre premergătorii mai direcţi ai teoreticienilor „simpatiei estetice" citează pe A.W. Schlegel, Jean Paul Richter şi Novalis, acesta din urmă amintit şi de Blaga. întemeiată propriu-zis de un Robert Vischer, fiul lui Th. Fr. Vischer, un Herman Lotze, un J. Volkelt, dezvoltată şi dusă la cea mai plină expresie de Th. Lipps, estetica „Einfiihlung"-ului afirmă în esenţă că lucrurile estetice nu ne desfată prin ele însele, ci prin conţinutul sufletesc pe care îl proiectăm în ele şi pe care îl contemplăm apoi, obiectivat. Observăm numaidecît că această concepţie asociază receptării artistice un proces analog celui prin care, în concepţia simboliştilor, s-ar caracteriza mai curînd creaţia sau, în orice caz, starea propice creaţiei poetice. E puţin probabil că esteticienii amintiţi au fost stimulaţi de intuiţia baudelairiană a corespondenţilor", totuşi teoria lor are puncte comune cu estetica simbolistă, cu care de altminteri este contemporană. Tancred de Visan, exegetul „atitudinii lirice" simboliste, pune în directă legătură cele două orientări. „Cette faculte que Ies Allemands nomment *Einfiihlung* et qui correspond â ce que Bergson appelle *intuiticm,* permet au poete de penser d'un coup tout son poeme, de s'interioriser dans l'objet de son chant, jusqu'â ce que l'expression de ce chant soit son âme meme vecue dans le temps de sa consciance" [4]. De la sine înţeles că unei teorii ca aceasta nu puteau să nu i se aducă foarte ascuţite obiecţii. Al. Dima le

[4] *L'Attitude du lyrisme contemporain,* Mercure de France, Paris 1921, pp. 412—413.

sistematizează, în *Domeniul esteticii,* după cum urmează • „simpatia estetică" tinde să reducă procesul de receptare la o stare afectivă, atribuind eului un rol exagerat. în consecinţă, ea neglijează obiectul estetic, inversînd succesiunea pereepţie-sentiment. Pe de altă parte, această concepţie nu defineşte satisfăcător specificul receptării estetice în cuprinsul larg al stării de „Einfiihlung". Rezultatul ultim al „esteticii simpatiei" este ştergerea diferenţei dintre subiect şi obiect, disolvarea acestuia din urmă în cel dintîi. Celei mai radicale critici a fost supusă teoria „Einfiihlung"-ului de către estetica fenomenologică. M. Geiger aduce „esteticii intropatiei" acuzaţia de subiectivism, arătînd că ea nu reţine din actul receptării artistice decît, „concentrarea

internă", făeînd abstracţie de concentrarea inversă, externă, care — ea — - a r defini atitudinea curat estetică faţă de operă. „Nu este nici o îndoială, scrie Geiger, într-un studiu din 1928 *(Vom Dilettantismus im kiinsterischen Erleben),* că numai concentrarea externă este atitudinea specific estetică. Numai în ea opera de artă este cuprinsă în valorile şi particularităţile structurii ei. Dimpotrivă, pentru concentrarea internă opera de artă este indiferentă în forma ei specifică, singura ei funcţiune fiind de a provoca plăcerea şi de a produce sentimente de tot felul, precum entuziasm, înălţare, beţie, duioşie etc.“ [5]. Toţi acei care se referă la această concepţie denunţă, pe bună dreptate, unilateralitatea ei. Dacă estetica „Einfiihlung"-ului era predispusa a vedea în procesul receptării doar o expansiune a subiectului spre obiect, trecînd uşor peste însuşirile prin care opera de artă acţionează obiectiv asupra sensibilităţii, teoria „concentrării externe" cade în extrema opusă, absolutizând obiectul, susţinînd că subiectul nu porneşte în nici un fel spre obiect, ci obiectul îndreaptă către subiect un soi de „unde" prin care, cucerit, acesta din urmă se abandonează obiectului. „Teoria lui Geiger, notează Tudor Vianu, ni se pare astfel a avea neajunsul că nu lasă nici uin loc sentimentului în procesul receptor". Dar, se întreabă esteticianul, „chiar în atitudinea estetică cea mai pură, cea mai nealterată, cea mai puţin amestecată cu elemente extraestetice, putem oare spune că concentrarea internă nu joacă nici un rol ? Fără îndoială că în atitudinea estetică ne dăruim lumii obiectelor, aspectului exterior, dar o dată cu aceasta apar şi unele sentimente pe care nu le putem resimţi decît ca pe nişte evenimente ale subiectivităţii" [6].

Să revenim la *Artă şi valoare*. Neluînd notă de reacţia fenomenologică faţă de „Einfiihlung", Blaga se angajează în răsturnarea „esteticii intropatiei" exclusiv prin propriile forţe. O primă imputare pe care o adresează lui Lipps, căci practic doar tezele acestuia le ia în dezbatere, priveşte clasificarea de către esteticianul german a lucrurilor în pozitiv
— şi negativ-estetice. Primei categorii aparţin acele lucruri care permit subiectului o cît mai vastă autoobiectivare vitală
sufletească, celei de a doua — lucrurile care opun rezistenţa unei asemenea autoobiectivări. Cu totul inexact ! dă Blaga replica. Dacă situaţia s-ar înfăţişa astfel, cele mai valoroase opere ar fi cele produse în cadrul naturalismului : acestea fac posibilă cea mai bogată obiectivitate vital-sufle- tească. Cine îşi declară preferinţa pentru arta naturalistă dă însă dovadă de o destul de penibilă carenţă a gustului. Mai gravă e însă, după aprecierea filozofului nostru, o altă culpă a concepţiei lui Th. Lipps. Socotind procesele intropatice drept esenţa fenomenului estetic, Lipps nu reuşeşte să delimiteze clar intropatia estetică de cea cognitivă. Esteticianul crede a o putea defini pe cea dintîi printr-o plenitudine şi puritate deosebite. Spre diferenţă de intropatia aperceptivă, plină de corpuri străine, de impurităţi, cea estetică, îndeosebi cînd e ocazionată de opere de artă, s-ar manifesta mai pur, mai nestînjenit, cu eficacitate considerabil sporită. Cele două moduri de „Einfiihlung" s-ar diferenţia, prin urmare, gradual — părere pe care Blaga n-o admite. Intropatia, recunoaşte el, e un fapt şi ea se produce, fără îndoială, atît în actele aperceptive, cît şi în procesul receptării estetice. Diferenţa nu e însă de grad, ci ea se stabileşte mai curînd în funcţie de atitudinea subiectului faţă de obiect, în cazul intropatiilor aperceptive-cognitive, subiectul adoptă în prealabil o atitudine de luare în posesie a obiectului, de asimilare a lui în vreun scop oarecare. în celălalt caz, atitudinea prealabilă a subiectului se traduce într-o

[5] **Apud Tudor Vianu, *Estetica,* Ediţia a doua revăzută Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1939, pp. 408—409.**

[6] ***Ibidem,* p. 409.**

dispoziţie specilă în care acesta se transpune, spre a putea fi cucerit de aspectele concrete, intuitive, ale obiectului. Altfel spus, intropatia estetică implică o autoabandonare a subiectului, o punere a lui în condiţia de a fi absorbit de obiect. Un acelaşi complex intropatic poate avea funcţii diferite. Cînd copilul are impresia că soarele „se culcăK, el este dominat de un complex intropatic aperceptiv, pe cînd adultul, sub aceeaşi impresie, parcurge o stare estetică. Completînd, am putea zice că intropatia se poate declara chiar în conştiinţa omului matur pe ambele planuri în faţa unui aceluiaşi fenomen. Meditînd, de exemplu, la pluralitatea lumilor, putem trăi simultan sau aproape simultan complexe intropatice de natură atît cognitivă, cît şi estetică. Observaţia vine, evident, în sprijinul părerii gînditorului nostru că diferenţa
între cele două tipuri de intropatie nu e de grad şi plenitudine, ci de mod atitudinal. Reproşul cel mai ascuţit făcut de Blaga teoriilor ce explică plăcerea estetică prin „Einfuh- !ung“ e însă acela că în cuprinsul lor nici nu s-a schiţat măcar vreo observaţie care să semnaleze deosebirea dintre un complex intropatic de caracter estetic resimţit în ordi nea naturii şi un altul prelejuit de o operă de artă. Din punctul de vedere al autorului *Trilogiei culturii* şi *Trilogiei valorilor,* o asemenea scăpare din vedere prejudiciază grav întreaga concepţie intropatică. Căci, potrivit convingerii sale, „între intropatia ce are loc în ordinea naturii şi aceea care are loc în artă, se cască un abis". De ce ? Evident, fiindcă „un complex intropatic e, în artă, totdeauna subordonat unui act revelator ce are loc în orizontul misterului şi e abisal dirijat de liniile de forţă ale stilului". E 'foarte posibil, admite Blaga, să fie întemeiată credinţa lui Lipps că în procesul intropatiei estetice naturale ne obiectivăm conţinuturi vitale-sufleteşti şi că satisfacţia încercată în asemenea momente creşte sau scade în funcţie de condiţiile ce înlesnesc sau obstacolează obiectivarea. în ordinea artei însă un complex intropatic nu poate fi judecat în funcţie de intensitatea autoobiectivării vitale-sufletești. în această ordine, el se cere judecat „în perspectiva puterii sale revelatorii în raport cu un mister şi în măsura integrării sale într-un mănunchi de categorii abisale". Eroarea fundamentală a teoriilor intropatiei consistă, în concluzie, în subaprecierea aspectului stilistic al operelor de artă considerat de filozoful nostru drept aspect esenţial ce intră în definiţia artei „constitutiv", „adică ontologic şi metafizic". Cu aceste amendări, Lucian Blaga recunoaşte prezenţa în artă a complexeloi intropatice, cu funcţie subordonată. Asemenea complexe pot fi luate în consideraţie ca element al artei doar în măsura în care, îndurînd determinări stilistice, apar drept revelări ale unor mistere. Prezenţa lor nu numai că nu conferă artei naturaliste vreo întîietate în sfera valorilor, dar ele însele, stînd sub puterea actului revelator şi a categoriilor abisale, „se transfigurează prin subordonare", anulîndu-şi „naturalismul", „împrumută funcţii dictate de puterea de configurare a unui stil artistic". în aceste condiţii, intropatiei îi revine, după socotinţa lui Blaga, un rol marcant, chiar şi în arta abstractă. „Artă abstractă" e, de fapt, rău

spus. Conţinuturile celor două noţiuni se exclud, arta fiind prin definiţie concretă. Observaţia e a filozofului nostru, care învinuieşte pe W. Worringer de a fi opus arbitrar, într-o renumită operă, ideea de „Einfuhlung“ celei de „Ab- straction", trădînd „o concepţie foarte neînchegată sub unghi filozofic". „Abstractă" ar fi, după Worringer, arta gotică. Dar nu e adevărat, căci „intropatia" intervine şi în structura artei gotice, în statuarii, de pildă, numai că aici ea e mai ferim dirijată decît în cuprinsul altor stiluri de „liniile de forţă ale unor anume categorii abisale".

Expeditiv sînt tratate în *Artă şi valoare* concepţiile psiho • logiste derivate din filozofia lui Dilthey care înfăţişează arta drept expresie a „trăirii". Dar „ trăirea" intră în structurile artei, asemenea intropatiei, numai condiţionat. „Trăirea" devine artă nu simplu prin expresie, ci prin expresie „artistică". Estetica „Erlebnnis"-ului, trecînd cu vederea acest fapt esenţial, omite din definiţie tocmai ceea ce îşi propune să definească. Dacă arta ar fi trăire pură, fără intenţii revelatoare şi liberă de constrîngerile stilului, ar rezulta că arta se realizează chintesenţial în poezia lirică cea mai sentimentală. Sau, cum va zice Blaga, mai tîrziu, într-un aforism din *Discobolul*: „Dacă lirica sinceră, directă şi pasionată ar fi adevărata poezie, atunci mugetul cerbilor, în anumite ceasuri ale toamnei, ar face de prisos toate antolo-

Satisfacţia estetică resimţită în contact cu opera de artă nu rezidă, după cum reiese din critica făcută de Lucian Blaga diverselor teorii, nici dintr-o „satisfacţie fără interes", nici dintr-o iluzorie comunicare cu absolutul, nici din sentimentul plenitudinii vitale, nici din vreo compensaţie pe care arta ar acorda-o pentru insatisfacţiile suferite în ordinea existenţei reale, nici din autoobiectivarea subiectului contemplator în lucrul contemplat, nici cu atît mai puţin, din pendularea spiritului între iluzie şi realitate, nici, în sfîrşit din „trăirea" stărilor sufleteşti comunicate de artist operei, în ce constă atunci după opinia filozofului plăcerea estetică ? Psihologia care nu ţine cont de dualismul orizontic inerent structurii umane, care încearcă să elucideze specificul artistic luînd în consideraţie doar fapte şi procese consumate în cuprinsul existenţei imediate, nu are, potrivit convingerii

sale, nici o şansă de a clarifica problema. Ea nu poate măcar întrezări „ţara făgăduită“. Satisfacţia estetică datorată artei se lămureşte numai pe temeiul concepţiei care vede în om, o făptură structural menită a trăi în două orizonturi : al lumii fenomenale date şi al misterului. Ambele orizonturi ţin de constituţia intimă a oricărui ins uman şi nici unul din ele nu poate fi extirpat. Posibilă e numai virtu- alizarea unuia sau altuia dintre cele două orizonturi. Majoritatea oamenilor îşi virtualizează, sub presiunea condiţiilor de existenţă în lumea dată, orizontul misterului, deci tocmai pe acela care acordă fiinţei omeneşti demnitatea ei particulară. Dimpotrivă, anumiţi indivizi de excepţie îşi virtualizează orizontul lumii date. Unii ca aceştia sînt capabili să-şi concentreze forţele „pînă la demonism" în serviciul orizontului misterului în scopul actelor revelatorii. Prin aceasta, ei răscumpără umanitatea, salvează demnitatea umană, menţin omul în starea adecvată propriei definiţii. E lesne de înţeles că lor le datorăm cultura, deci şi operele de artă exemplare. Constatînd aceasta, ne-am apropiat, mergînd pe calea tăiată de Blaga, foarte mult de răspunsul pe care îl căutăm. Creaţia artistică fiind produsul unei trăiri de specială intensitate în zona misterului, pentru revelare, e firesc a pune şi explicaţia efectului ei scontat în raport cu acelaşi mod existenţial. Virtualizabil, un orizont sau altul, al lumii date sau al misterului, nu e abolit

niciodată, ci doar pus în umbră, în disponibilitate. Ceea ce înseamnă că el poate fi reactualizat. E ceea ce se petrece în procesul receptării artistice. Depozitară obiectivă a unor acte revelatorii, opera de artă posedă prin aceasta darul de a actualiza în insul receptiv modul ontologic specific uman. în consecinţă : „Satisfacţia ce o resimte insul ce se deschide operei de artă va fi în adîncul ei cel mai ascuns aceea de a se simţi integrat oarecum cu forţa, în modul ontologic specific şi deplin omenesc, în orizontul misterului şi al revelării. Insul e copleşit de actualizarea în el a unui orizont de care el nu e străin, dar care s-a virtualizat sub presiunea vieţii cotidiene. în procesul de asimilare a operei de artă, *insul,* diminuat în raport cu «esenţa» sa, se simte devenind *om deplin:* arta îi prilejuieşte prin iniţiativa simţurilor şi printr-o îmbrîncire din afară această împlinire". Satisfacţia estetică poate fi astfel echivalată

cu bucuria unei naşteri din nou, întrucât „în procesul de consumare a operei de artă, individul dezlănţuie într-un fel în sine geneza omului. E vorba* despre repetarea în mic şi în condiţii individuale a unei mutaţiuni ontologice". Declanşînd în subiectul receptiv geneza omului, opera de arta o şi permanentizează. Trăind în două orizonturi, amfi- bic, omul — ca „om“ — *este* şi nu *este* în acelaşi timp. Contemplaţia artistică îl aduce fără echivoc în situaţia de a fi om deplin. Satisfacţia ce rezultă de aici nu diferă de satisfacţiile oferite de viaţa curentă doar printr-un spor gradual, nici nu e o salvare efemeră din cotidianul oprimam, o compensaţie pentru amărăciunile de *tot* felul pe care le suferim. Din contră — afirmă Blaga. deschizînd o nouă, interesantă problemă — constrîngerile condiţiilor precare ale vieţii de fiecare zi sînt resimţite cu atît mai dureros cu cît este mai vie conştiinţa că omul e menit existenţei în alt orizont. Suferim nu atît din cauza mizeriei cotidiene ca atare, ci fiindcă raportăm această mizerie, constant, la orizontul celeilalte lumi, din aJîncurile fiinţei noastre. Animalul trăieşte, evident, în condiţii mult mai insuportabile decît cele de care e apăsat omul şi totuşi el nu e devorat de angoase ; aceasta pentru simplul motiv că nu le simte ca atare, lipsindu-i celălalt orizont, termenul de comparaţie. Pentru această absenţă a conştiinţei propriei mizerii, animalul devine pentru om, adesea, obiectul unei „pisme secrete", ceea ce dovedeşte că „orizontul misterului nu a răsărit în om oa să-i fericească ; dimpotrivă, acest orizont nu face decît să adîncească nefericirea în orizontul vital cotidian". Dacă poate fi vorba de o compensaţie, raportul dintre termenii acesteia e tocmai invers celui pe care psihanaliza pretinde a-l fi stabilit. Departe de a constitui o recompensă în planul iluziei pentru suferinţele îndurate în „cercul strîmt“ al existenţei de toate zilele, posibilitatea obţinută de om de a se înălţa peste cotidian e plătită de acesta cu un plus de durere. „Răscumpărăm această mu- taţiune orizontică, specific umană, printr-un adaos de suferinţe şi prin accentuarea neajunsurilor ce le întîmpinăm în orizontul lumii date“. Preţul demnităţii umane este „un spor de nefericire". Filozoful adăugă numaidecît : un spor de nefericire acceptată. Căutată chiar. „Creatorul de artă, autentic şi curat — scrie Blaga — e chiar aşa de identificat

cu orizontul misterului şi al revelărilor, în ciuda adaosului de suferinţe cu care îl inundează acest orizont, încît el ar prefera hotărît nonexistenţa unei existenţe necreatoare“. Satisfacţia de a se simţi deplin integrat condiţiei sale specifice, pe care o procură omului atît producerea cît şi însuşirea operei de artă, e atît de incomparabilă încît, cu tot adaosul de suferinţă ce-i este inerent, destinul creator ajunge să fie resimţit ca fericire. S-ar putea aduce în sprijinul acestei aserţiuni oricîte dovezi. Filozoful n-o face, dar îl putem suplini, la rigoare. Nu există artist care să nu încerce o stare de beatitudine văzîndu-şi neliniştile, dramele obiectivate în operă. Consumatorul de artă, La rîndul său, îşi converteşte anxiile în euforii sub impresia trezită de capodopere. Exemplul cel mai la îndemînă pentru întîiul caz ni-l oferă lirica lui Lucian Blaga însăşi. Un sentiment ce traversează o bună parte a creaţiei poetului e acela al condiţiei „tragice" hărăzite omului. Insul de excepţie e un „cântăreţ lepros", mistuit de rana interioară a neputinţei de a descuia tainele în care vede zăvorite toate lucrurile din univers :

> Mistuiţi de răni lăuntrice ne trecem prin veac.
> Din cînd în cînd ne mai ridicăm ochii Spre zăvoaiele raiului,
> apoi ne-aplecăm capetele în şi mai mare tristeţe Pentru noi cerul e zăvorit şi
> zăvorite sînt şi cetăţile, în zadar căprioarele beau apă din mîinile noastre, în
> zadar cîinii ni se închină, sîntem fără scăpare singuri în amiaza nopţii.

Tocmai mistuirile întreţin însă tensiunea creatoare, în virtutea căreia „cîntăreţii leproşi" răspîndesc în lume divinul :

> dar fiicele noastre vor naşte pe Dumnezeu aici unde astăzi
> singurătatea ne omoară,

sporesc „nesfârşirea" :

> Răni ducem — izvoare — deschise sub
> haină.
> Sporim nesfîrşirea c-un cîntec, c-o
> taină.

Vorbind în termeni profani, poetul îşi depăşeşte condiţia tragică tocmai instalîndu-se temeinic în ea. Acceptarea acestei condiţii echivalează cu luarea în stăpînire a destinului creator, ontologic dăruit omului.

Teza, căci aici ne interesează teza filozofică, e susceptibilă, incontestabil, de nuanţări. Filozofînd pe tema nefericirii sporite prin declanşarea în om a propriului mod existenţial, Blaga a deplasat întrucîtva problema, a clintit-o din punctul în care se găsea iniţial. Fusese vorba, la început, de neajunsurile pe care le suportă omul ca existenţă în lumea concretă. Contemplaţia artei, în concepţie psihanalitică, ar fi o bucurie trecătoare, pe care ne-o acordăm, compensatoriu, într-o lume de mizerii. Nu, întîmpină Blaga, arta nu e o răsplată, ci tocmai ceva pentru care avem de plătit un greu preţ de răscumpărare. Pînă aci totul e limpede. în continuare însă, argumentînd, filozoful face mereu confuzie între suferinţa pricinuită de existenţa în lumea dată, deci inerentă modului de a fi animalic şi cea pc care o căşunează insului creator şi celui receptiv instalarea în orizontul existenţial singular — omenesc.

Procedînd la disocierile necesare, vom nuanţa judecăţile în sensul că, în înţelegerea noastră, situarea în orizontul aşa-zis al „misterului" agravează nefericirea fatal generată de trăirea în contingent, dar într-un fel o şi atenuează. Trecîndu-ne într-un alt orizont decît cel imediat vital, e clar că opera de artă ne eliberează de acesta din uxmă, ne face să-i uităm, iar putinţa de a trăi în zarea cealaltă procură o bucurie pe care o putem foarte bine socoti o compensaţie sau, în tot cazul, un revers al insatisfacţiilor zilnice. Aceasta bucurie este, evident,

calitativ deosebită de toate bucuriile oferite de existenţa în lumea dată, pentru conservare, şi ca atare nu se reduce deloc la o simplă compensaţie, însă unul din efectele ei poate fi şi compensatoriu. Nu aceasta îi defineşte, desigur, specificitatea estetică, dar, vom releva îndată, nici sentimentul individului receptiv de a deveni, în contact cu opera de artă, „om", fără echivoc, nu intră numai în constituţia stărilor _ de conştiinţă strict estetice. Mai e o latură a chestiunii. în raport cu lumea transfigurată prin artă, fixată în complexul determinantelor abisale, cea în care ne mişcăm curent nu ne poate părea, natural, decît improprie modului nostru ideal de a exista, urîtă. Totuşi, perspectiva specific umană din care ne decidem (cînd ne decidem) să privim lumea data are darul nu numai de a o urîţi, ci, în anume condiţii, şi de a o înfrumuseţa. Orizontul misterului înfrumuseţează lumea. Şi o înfrumuseţează nu doar atrăgînd-o în hotarele sale, ci şi transferînd asupră-i o seamă de atribute caracteristice lui. în *Geneza metaforei şi sensul culturii,* Blaga recunoaşte şi civilizaţiei un stil, acesta fiind un reflex al stilului culturii. El consemnează de asemenea, în *Artă şi valoare* chiar, predispoziţia romanticilor de a considera natura operă de artă. Filozoful admite aşadar posibilitatea unui transfer de proprietăţi ale orizontului misterului în orizontul lumii date. E ca şi cum ar recunoaşte ca, privită din zarea misterului, lumea obişnuită poate apărea oribilă, dar nu apare întotdeauna şi cu necesitate astfel, ci, chiar nefiind atrasă propriu-ziş în mister, metaforizată, dobîn- deşte adesea o frumuseţe pe care nu i-o pot bănui făpturile refuzate de această zare. Totul depinde de modul atitudi- nal, de unghiul de vedere al contemplatorului. Considerată cu detaşare, existenţa ne poate apărea suportabilă, chiar frumoasă, în pofida tuturor neajunsurilor şi urîţeniilor ce-i sînt inerente. Insuportabilă devine trăirea în contingent din clipa în care ameninţă să ne acapareze total, separîndu-ne de orizontul sufletesc în care sîntem noi înşine cu adevărat oameni întregi. Unei asemenea mutilări, nu numai „creatorul de artă autentic şi curat", dar orice ins uman care şi-a biruit animalitatea îi preferă categoric inexistenţa.

Ziceam că beatitudinea ce inundă conştiinţa traversată de sentimentul integrării perfecte în definiţia omului nu e o stare specific estetică. „Om" în toată puterea cuvîntului se simte cineva în contact nu doar cu opera de artă ci cu orice creaţie a spiritului. Avem conştiinţa fericitoare a integrităţii noastre nu numai privind un tablou, ascultînd o simfonie sau citind un poem, dar şi gîndindu-ne existenţa, înţelegînd sau pănndu-ni-se că înţelegem sensurile mişcării cosmice ori pătrunzînd gîndul unor creatori de mari ipoteze ştiinţifice. De ce numai arta ne-ar restitui condiţiei noastre ontologice ? De ce nu şi filozofia, ştiinţa ? Ne simţim oare „oameni" cu adevărat citind pe Eschil, pe Sofocle sau pe Euripide, dar pierdem acest simţămînt dacă

trecem la Aristotel ? Blaga nu susţine asta. El susţine, din contră, că ne procură sentimentul participării plenare la umanitate şi alte trăiri spirituale, nu cea artistică doar. Trăirea religioasă, de exemplu. Religia, zice filozoful în *Religie şi spirit,* „are ca temei tendinţa omului de a se totaliza sau depăşi" [7], tendinţă care nu trebuie — după el — explicată prin vreo misterioasă comunicare cu divinul, cu supranaturalul ci trebuie interpretată ca ţinînd de „însăşi definiţia fiinţei umane" [8]. Nu seamănă această definiţie a religiei (aspiraţie la totalitate şi depăşire) foarte mult cu definiţia satisfacţiei estetice datorită artei ? Adevărat că gînditorul completează : tendinţa de autototalizare sau au- todepăşire se declară, în cuprinsul religiei, „în corelaţie ideală cu toată existenţa, dar mai ales în corelaţie ideală cu ultimele elemente sau coordonate ale misterului existenţial" [9]. Iar, cînd identifică satisfacţia estetică obţinută prin opera de artă cu sentimentul de plenitudine umană, precizează că acest sentiment e doar „nucleul", „sfera centrală" a unor reacţii psihice mai complexe. Fapt e că „nucleul" plăcerii estetice şi acela al emoţiei religioase, aşa cum o înţelege el, tind să se confunde în reprezentarea filosofului. Convingîndu-ne de precaritatea sau insuficienţa definiţiilor date plăcerii estetice de diferiţi filozofi şi esteticieni, Blaga ne propune o alta, într-adevăr foarte seducătoare, întemeiată pe o cît se poate de ingenioasă construcţie filozofică, dar, din păcate, nici aceasta nu ajunge să ne satisfacă. Nu ne satisface definiţia blagiană a plăcerii estetice, întrucît ea nu-şi circumscrie riguros obiectul şi, în consecinţă, se aplică în egală măsură altor satisfacţii în ordinea spiritului precum celei procurate de gîndirea ştiinţifică sau înălţarea filozofică.

Trecînd, la rîndul său, în revistă diverse teorii despre stările subiective ce însoţesc asimilarea operelor de artă, Al. Dima după ce constată neajunsurile tuturor, conchide că „nu mai rămîne decît o singură cale definitorie, şi anume cea atitudinală". Urmînd-o, esteticianul ajunge la încheierea că „sentimentul estetic derivă din comportarea noastră contemplativă faţă de lume, din abandonarea noastră aspectelor sensoriale ale obiectelor, din dăruirea noastră visătoare unui univers care vrăjeşte prin simpla lui prezenţă spectaculară" [10]. Observăm din prima clipă că această definiţie încercuieşte sentimentul provocat de frumos în general, şi nu doar de frumosul artistic. Noi, însă, urmînd desfăşurarea gîndirii lui Blaga, am vrea tocmai să delimităm satisfacţia estetică pe care o dăruieşte arta de satisfacţia estetică în genere. Ce ar fi să ne aventurăm a formula o opinie proprie în această chestiune ? La urma urmei, ce ne-ar putea opri ? N-am face, în definitiv, decît să urmăm exemplul îndrăznelilor lui Lucian Blaga, asumîndu-ne implicit riscurile asumate de el. Cum nici o îndrăzneală n-a fost pedepsită vreodată mai grav decît cu moartea, scrie undeva [11] filozoful, nu e cazul să ne speriem de argumentele nimicitoare ce ar putea fi aduse împotriva teoriilor noastre. Deci, să îndrăznim. Satisfacţia estetică resimţită în contact cu opera de artă derivă dintr-o iluzie a absolutului sensibil. Arta este, asemenea filozofiei, asemenea generalizărilor ştiinţifice constructive, asemenea mitului, o fe- reastă deschisă spre absolut. Opera, fie ea literară, plastica, muzicală sau de orice alt fel, operează cu concretul cel mai palpabil : imagini, sunete, culori, forme, şi se adresează nemijlocit simţurilor. Nici o autentică operă de artă nu desfată însă doar simţurile, nu vorbeşte doar văzului sau auzului. Marea operă nu vorbeşte nici numai „sufletului", în sensul în care o fac frumuseţile naturii. Emoţia estetică diferă calitativ de emoţia naturala tocmai prin aceea că nu mobilizează doar sensibilitatea, ci o dată cu ea întreaga alcătuire psihică a omului. Opera de artă nu trezeşte numai

[7] *Religie fi spirit,* Dacia traiană, Sibiu, 1942, p. 192.
[8] *Idem*, p. 187.

[10] ***Domeniul esteticii,* p. 249.**
[11] ***Geneza metaforei şi sensul culturii, loc. cit.,* pp. 478—479.**

afecte. Starea afectivă, în procesul asimilării artistice, e doar climatul ce face posibila o anume comunicare particulară -cu universalul, cu permanentul. Starea afectivă e aerul necesar ascensiunii, condiţia zborului. A fi emoţionat la modul estetic înseamnă a te găsi într-o dispoziţie prielnică unui contact intuitiv cu ceea ce nu poate fi nici formulat în terminologie abstractă, nici exprimat în limbaj curent. încerc o emoţie estetică atunci cînd, privind un peisaj fixat într-un tablou, văd mai mult decît peisajul, cînd urc peisajul acela în transcendent, cînd îl încorporez în „idee", în prototip. Nu se preschimbă oare, în acest caz, contemplaţia artistică în meditaţie filozofică ? Nu, fiindcă văzînd într-un lucru „ideea", nu încetez de a vedea lucrul, în acelaşi timp. Starea aceasta e cu totul altceva decît „pendularea" între real şi fictiv de care vorbea Konrad Lange. Receptînd realul, concretul, palpabilul, contemplu implicit absolutul. Paradoxul se lămureşte în analogie cu misterul incarnaţiunii. In orice operă de artă vedem, ca în *Oul dogmatic* al lui Ion Barbu, „duhul sfînt făcut sensibil". Contemplînd o pînză, ascultînd muzică, sîntem răpiţi din contingent cu senzaţia de a trăi în el. Viaţa absorbită în capodoperă poate fi viaţa noastră normală, însă ea e trecută în „mîntuit azur", transportată pe Olimp. în terminologia blagiană, opera de artă ne atrage în orizontul misterului fară a ne provoca sentimentul unei bruşte zmulgeri din orizontul lumii date. O teorie ştiinţifică sau filozofică ne exilează în abstracţie. Pînă să ne deprindem cu acest univers, ne simţim ca şi cum am plana în vid. Arta însă ne absoarbe în lumea ei mirifica subtil, uşor, ca un vis. Tot astfel mitul. Mitul e, de fapt, artă pentru cei ce nu sînt dispuşi să vadă în plăsmuirile lui realităţi, însă sfera artei este mult mai largă decît aceea a mitului. Traducînd paralela artă şi ştiinţă-filozofie în reprezentări mitologice, atît de dragi lui Blaga, am putea spune că, în timp ce acestea din urmă ne ridică într-un paradis abstract, fără zei, în Tao sau în Nirvana, arta ne restituie paradisul pentru noi clasic, din cartea *Facerii* sau cel islamic, un paradis prevăzut, în orice caz, cu toate frumuseţile şi bucuriile pămînteşti. Orice om, reflectează Malraux printr-un personaj din *La Condition bumaine,* aspiră să fie mai mult decît om într-o lume a oamenilor. Prin artă dobîndim sentimentul de a fi oameni întregi, adică oameni în înţeles absolut, oameni fără moarte, asemeni presupuşilor protopărinţi ai noştri. Adică — ar completa personajul lui Malraux — 3e fapt* mai mult decît oameni.

Arta e revelare metaforică pe plan de sensibilitate între liniile de forţă ale categoriilor stilistice. Propoziţia aceasta, repetată pînă la abuz de diverse formulări, este coloana de susţinere a edificiului teoretic din *Artă şi valoare*. Ea nu are, evident, darul de a îngrădi foarte precis specificul artei în cadrul vast al creaţiei de cultură, în schimb stabileşte cum nu se poate mai exact particularităţile valorii artistice în raport cu natura.

Problema raporturilor dintre frumosul natural şi frumosul artistic e un lait-motiv al gîndirii estetice, din antichitate pînă azi. Vreme de secole, filozofii au considerat frumosul artistic doar un reflex, o reproducere a celui natural. Platon nu vede în artă decît o imitaţie a aparenţelor, la rîndul lor copii imperfecte ale ideilor, deci o cunoaştere inferioară, de gradul al treilea. Frumosul natural precede frumosul artei, şi îi este superior, şi în concepţia lui Aristotel, care păstrează conceptul de *mimesis,* dîndu-i doar altă întemeiere. In acelaşi raport ierarhic sînt menţinute cele două specii ale esteticului în clasicism („que la nature donc, soit votre etude unique !“) şi în romantism, iar naturalismul degradează arta pînă la rolul de umilă înregistrare a datelor naturale. Prin a sa teorie despre „fenomenul originar", Goethe dovedeşte în fond aceeaşi înţelegere, natura în sens înalt, fiind, şi pentru el, obiectul suprem al preocupării estetice. O deplasare se produce o dată cu elaborarea marilor sisteme idealiste moderne. Kant aşază frumosul artei şi al naturii în plan de egalitate, cel dintîi dobîndind chiar o poziţie oarecum avantajată, în temeiul distincţiei pe care filozoful o face între „frumuseţea aderentă" *(pulchritudo adaerens)* asociată unui concept şi care este proprie prin excelenţă artei şi „frumuseţea liberă" *(pulchritudo vaga),* ce caracterizează numeroase aspecte ale naturii. „Fără îndoială scrie Kant, în *Critica puterii de judecată*, că gustul cîştigă prin această legătură a plăcerii estetice cu cea intelectuală prin faptul că se fixează şi, dacă nu devine universal, totuşi i se pot prescrie reguli cu privire la anumite obiecte determinate prin scopuri". Prin asemenea reguli, ce nu sînt, desigur „reguli de gust", aşa ceva constituind o contradicţie în *adjecto,* gustul e pus în acord cu raţiunea, frumosul cu binele, „acord prin care frumosul devine un instrument util în vederea producerii binelui pentru a sprijini prin acea dispoziţie sufletească ce se susţine singură şi are o valabilitate obiectivă universală, acea mentalitate care nu poate fi păstrată decît printr-o trudnică năzuinţă, dar care are o valabilitate obiectivă universală". Filozoful precizează că, „bineînţeles, nici perfecţiunea nu cîştigă prin frumuseţe, nici frumuseţea prin perfecţiune", însă — subliniază el —, comparînd printr-un concept reprezentarea prin care ni se comunică obiectul, e clar că, „dacă ţinem în subiect reprezentarea în acelaşi timp la un loc cu senzaţia, *întreaga facultate* a puterii de reprezentare cîştigă în cazul cînd cele două stări sufleteşti se acordă" [12].

Urmaşii lui Kant, un Schelling, un Hegel, întreprind operaţia decisivă a inversării raportului, frumosul natural nefiind în reprezentarea lor decît treapta inferioară a esteticului. Frumuseţea naturii este accidentală, susţine Schelling în *System des-transcendentalen Idealismus,* şi trebuie să intervină arta cu normele şi criteriile ei pentru ca această frumuseţe difuză să poată fi descoperită şi apreciată. Pentru Hegel, natura e un prim stadiu, rudimentar, al existenţei ideii şi frumuseţea ei, în consecinţă, o frumuseţe confuză, imperfectă, ce urmează să se decanteze în artă. împărtăşind cu entuziasm ierarhizarea hegeliană, Schleiermacher procedează la excluderea efectivă a

[12] I m m a n u e l K a n t , *Critica puterii de judecare*, Traducerea ţi introducerea de Traian Brăileanu, Imprimeria naţională, Bucureşti, 1940, pp. 1C9—110.

frumosului natural din sfera interesului estetic, al cărui unic obiect trebuie să rămînă, după el, frumosul artistic. Concepţia aceasta a triumfat în estetica germană şi Fr. Th. Vischer, Konrad Lange, Volkelt, Utitz, Max Dessoir, M. Geiger purced toţi, în pofida oricăror opinii ce-i separă în alte privinţe, de la ideea deosebirii sensibile dintre frumosul natural şi cel artistic şi a netei superiorităţi a celui ■din urmă. Nu altfel, gîndeşte majoritatea covârşitoare a esteticienilor, criticilor şi artiştilor din ale ţări. Charles Lalo vorbeşte pur şi simplu despre „falimetul frumosului", înţelegând frumosul natural[13]. Faimoasa afirmaţie a lui Oscar Wilde că nu judecăm arta prin natură, ci natura prin artă, care a putut părea multora o butadă, în clipa cînd a fost lansată, a devenit un loc comun al esteticii. Natura, scrie Croce „nu e frumoasă decît pentru cine o contemplă cu un *ochi de artist* ...frumosul natural este un simplu *stimulent* al *reproducerii estetice,* care presupune *producţia* împlinită. Fără intuiţiile estetice precedente ale imaginaţiei, natura nu poate deştepta nici una. în faţa frumuseţii naturale, omul e, la modul propriu, Narcis lângă fântână"[14]. La fel judecă la noi G. Călinescu. De fapt el e încă mai radical, extrapolînd conceptele „frumos natural" şi „frumos artistic". Sentimentul estetic rezultă, după Călinescu, a cărui părere în această chestiune coincide cu a lui Croce, din împrejurarea că spiritul îşi reprezintă o anume operă ca rod posibil al propriilor demersuri. Bene- detto Croce zicea că, receptînd o anume operă, „intri în condiţia artistului producător, în actul care produce imaginea sa"[15]. Fără această identificare nu există — subliniază Călinescu — sentiment estetic : „cîtă vreme voinţa mea nu participă potenţial la realizarea operei de artă, cîtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admiţîndu-1 ca un produs posibil al propriei mele activităţi creatoare, n-am decît o emoţie psihologică ". în consecinţă : „Natura nu poate fi frumoasă în înţeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea natura "[16]. în termeni categorici neagă existenţa trumosuiui natural Mihail Dragomirescu care consideră că „aşa-numitul «frumos în natură» nu există decît ca material *psihologic,* pentru ca, prin diferitele operaţiuni ce suferă în conştiinţa omului de geniu, să devină material *estetic,* adică apt pentru a intra ca element în cristalul sufletesc al capodoperei"[17]. La rîndul său, Tudor Vianu, dezbătînd chestiunea frumosului artistic şi frumosului natural chiar din primul capitol al *Esteticii* lui, aderă integral la concepţia ce nu recunoaşte frumuseţii din natură un caracter estetic decît prin analogie cu arta. Alţi esteticieni români : Al. Dima, Liviu Rusu [18] sînt

---

[13] A M. et Cli. iL a 1 o, *La faillite de la beaute,* Paris, 1923.

[14] B. C r o c e *Esthetique comme Science de l'expression et lingvistique generale,* Traduction sur la deuxieme edition italienne par Henry Bigot, Paris, 1904, pp. 94—95.

[15] *Idem, Elemente de estetică,* în rom. de St. Neniţescu, Cultura naţională, Bucureşti, 1922, p. 88.

[16] G. C ă l i n e s c u , *Principii de estetică,* Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1939, p. 116.

[17] M. D r a g o m i r e s c u , *Ştiinţa literaturii,* voi. I, Editura Institutului de literatură, Bucureşti, 1926, p. 73.

[18] Iniţial, Liviu Rusu adoptase, după cum însuşi aminteşte înti'-o nota din noua ediţie (Editura pentru literatură universală, 1968) a lucrării *Logica frumosului,* la p. 8, „o atitudine sceptică faţă de problema frumosului ca obiect fundamental al esteticii". E vorba de opiniile formulate în introducerea la *Essai sur la creation artistique,* Paris. 1935. Părăsind complet acest punct de vedere, d-sa afirmă, în *Logica frumosului,* categoric : „Convingerea noastră este că atît tendinţa, de a restrînge sfera frumosului, cît mai ales tendinţa de a elimina acest concept din domeniul esteticii, este neîntemeiată. După părerea noastră, frumosul este pur şi simplu fenomenul estetic de bază, el formează obiectul esteticii. Revenim deci la vechea idee că estetica este ştiinţa frumosului" (p. 7). Aceeaşi opinie e susţinută de Nicolai Hartmann („Frumosul este obiectul universal al esteticii"), în a sa *Estetică* apărută postum, în 1953, deci la şapte ani după întîia ediţie (1946) a cărţii lui Liviu Rusu.

adepţii celeilalte teorii. Ei susţin că e deplin posibilă şi întru totul îndreptăţită considerarea celor două tipuri de frumos dintr-un acelaşi unghi şi că deci obiectul studiilor de estetică trebuie să fie „frumosul“ în genere, şi nu doar frumosul artistic.

în lumina filozofiei blagiene a stilului, frumolsul artistic nu poate .apărea decît calitativ diferit de frumosul natural. De fapt încă înainte cu mult de a-şi fi elaborat teoria despre categoriile abisale, Blaga refuza, am arătat-o, să ia în consideraţie, cînd articula reflecţii estetice, frumosul din natură. Arta, accentua tînărul eseist, trebuie judecată exclusiv după legile intrinsece, fără nici o raportare la ceva exterior ei. Prin acest refuz al criteriului confruntării cu natura, gînditorul era, ca de obicei, în linia expresionismului. ..Kunst ist Gabe nicht Wiedergabe“, proclamase cu brio directorul revistei *Der Sturm,* Herdwarth Walden, unul dintre primii stegari ai acestui curent. Arta fiind, în. concepţia lui Lucin Blaga, *creaţie,* deci un produs uman şi ca atare, antinatură, se înţelege că „ esteticul artistic" e nu numai cu totul altceva decît „esteticul natural"[19], dar într-un fel, chiar negaţia lui. Filozoful nostru absolutizează deosebirea dintre cele două specii ale frumosului. „Paravanul ce-l punem între esteticul natural şi cel artistic — citim în ***Artă şi valoare*** — e impermeabil : structurile şi valorile estetice „naturaile“ şi structurile şi valorile estetice ale „artei" sînt ***obsolut incomensurabile****. în viziunea lui Blaga, între cele două moduri ale esteticului se sapă aceeaşi prăpastie care desparte omul deplin de animal şi de omul paradisiac, separînd două moduri ontologice. Nici un estetician, nici un gînditor n-a propus o disociaţie atît de radicală: Volkek, Dessoir, Geiger, Utitz, sînt de opinia că frumosul artistic este net superior celui natural, însă, cum notează filozoful român, după ce examinează critic studiul ***Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*** al celui din urmă, toţi aceştia sînt dispuşi a vedea între unul şi celălalt o diferenţă doar de grad, de complexitate. în realitate, distanţa dintre ele e de abis. Ireductibilitatea celor două feluri de frumos este absolută, repetă Blaga cu elan, ea are caracter de lege. Legea non- transponibilităţii. Conform acestei legi a cărei denominaţie, în treacăt fie spus, e de ajuns de rebarbativă, „structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără de a-şi pierde aci calitatea lor iniţială, şi nici invers, structurile obiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură fără de a-şi pierde aci calitatea iniţială".

Noutatea meditaţiei blagiene asupra esteticului consistă mai cu seamă în argumentare. Nici o altă teorie nu duce la o atît de radicală autonomizare a frumosului artistic faţă de frumosul natural ca ideea non-transponibilităţii, ridicata la rang de lege, în temeiul concepţiei după care arta e revelare sensibilă, cu caracter metaforic, în tipare stilistice. Lumea concretă, naturală, ne instruieşte stăruitor filozoful, „este cum ne apare şi nimic altceva". Ea fiinţează în orizontul propriu, fiindu-şi suficientă sieşi. Ca atare, ea nu are cum să ne transpuînă în celălalt orizont, al misterului şi al revelării. Natura doar ne semnalează acest orizont, ne previne prin indicii sensoriale varii, de intensitate diferită, că aparenţele sînt semne ale unor „mistere". Prin ea însăşi, lumea dată nu ne introduce în mister, din contră, noi sîntem cei ce o atragem în perspectiva misterului şi putem face aceasta numai după ce acest orizont s-a înfiripat în noi, dar chiar atunci natura ne anunţă doar necunoscutul, nu ni-l

[19] **L. Blaga utilizează în *Artă şi valoare* cuvîntul „estetic", substantivat, în loc de „frumos". Tot astfel Al. D i m a, în *Domeniul esteticei.***

dezvăluie.

E cazul, negreşit, a observa că existenţa fenomenală e atrasă în orizonturi de dincolo de ea în grade diferite. Sînt spirite scrutătoare, pornite să caute în orice fapt sensuri ascunse, adînci, şi sînt minţi şi sensibilităţi pentru care nimic nu e altceva decît ceea ce toată lumea vede că este. Cîţi oameni nu spun, vorba lui Rilke, „atît de desluşit" :

> asta se cheamă cîine şi cealaltă casă, şi aici e-nceput şi
> colo e sfîrşit... ?!
> (Trad. de Maria Banuş)
> (Und dieses heisst Hund und jenes heisst Haus, und hier ist Beginn
> und das Ende ist dort).

Asupra acestora din urmă, şi opera de artă acţionează cu eficacitate discutabilă.

Opera de artă, în deosebire de natură, posedă tocmai această particularitate, că ne scoate din existenţa concret temporală şi spaţială, spre a ne transporta sub alt cer. în timp ce natura numai ne semnalează misterul, arta ne pune în nemijlocit contact cu el. Arta e revelare. O revelare condiţionată de stil, îngrădită prin el. Astilistic, frumosul natural se găseşte implicit în afara misterului şi este lipsit de funcţii revelatorii. El ţine de orizontul lumii date. în judecarea naturii, categoriile subconştientului nu operează în nici un fel, ceea ce, urmînd raţionamentele lui Blaga, înseamnă că modul de receptare a frumosului din natură nu este unul propriu-zis omenesc, iar satisfacţia procurată de acest soi de frumos nu e una integral şi exclusiv umană. Dimpotrivă, frumosul artistic rezultă din efortul revelării, purtînd, drept urmare, stigmatele categoriilor abisale şi devenind prin aceasta o componentă a modului ontologic specific uman, ce implică trăirea în mister şi pentru revelare.

E lesne de înţeles că o asemenea concepţie exclude principial teoriile mimetice despre artă. Nelăsînd acest lucru subînţeles, gînditorul numeşte direct aceste teorii, respin- gîndu-le explicit, indiferent de marca pe care o poartă : naturalistă sau idealistă. Arta, explică el, nu poate fi socotită o imitaţie a naturii nu numai pentru că, aşa cum s-a observat, există arte evident neimitative, precum arhitectura şi muzica, dar fiindcă „arta se declară printr-o adevărată mutaţie ontologică faţă de natură". Legea nontransponibilităţii, scrie, jubilînd, inventatorul ei, „ucide în întregime" teoriile naturaliste. Dar arta, îşi continuă Blaga critica, nu imită nici idei. Existenţa nefenomenală nu e, după părerea filozofului nostru, idee, ci mister, iar misterele nu pot fi imitate ; ele pot fi revelate, însă numai metaforic, în limitele categoriilor abisale. Aceste categorii mistifică revelarea exact în măsura în care o fac posibilă, astfel încît nici vorbă nu poate fi de vreo asemănare între „misterul" în sine, captat într-o operă, şi expresia lui sensibilă. Cu aceeaşi intransigenţă este executată în *Artă şi valoare* „estetica experimentală", în speţă metoda lui G. Th. Fechner, a cărei inconcludenţă iese la iveală fără echivoc prin confruntare cu teoria al cărei corolar e legea nontransponibilităţii. Un obiect oricare, supus experimentului, se cere apreciat sau în ordinea artistică, sau în cea naturală. O anumită structură, care satisface în. ordinea naturală, nu ooate năzui la acelaşi rezultat în ordinea artei, şi invers. Esteticul natural şi cel artistic îşi au fiecare criteriile lor, de neconfundat. Propunînd unui număr *n* de subiecţi spre apreciere, un obiect simplu, Fechner omitea să-şi pună problema esenţială : de oe natură era sentimentul trezit de obiectul respectiv : estetică sau pur psihologică ? Nemaivor- bind de faptul că rezultatele experimentale se resimt de pe urma structurii şi stării individuale de moment a subiectului chemat să se pronunţe

asupra unui fapt estetic oarecare ! De altfel, constată Blaga, epoca înfloritoare a esteticii experimentale (1870—1910) a coincis cu perioada cea mai lipsită de gust din istoria spirituală a Europei. E timpul lui Mackart şi al lui Klim, pictori vienezi de o îndemî- nare considerabilă, dar refuzaţi de simţul artistic. Tot acum se produce sculptorul Max Klinger, căruia gînditorul nostru îi recunoaşte genialitate, dar nu şi gust, dovadă o statuie a lui Beethoven, realizată de el : divers colorată, această operă poate încînta ochiul, însă în ordine cu adevărat artistică este inexistentă. Vorbind exact, Blaga nu e de loc drept cu perioada incriminată. Vor fi dominat la Viena, atunci, producţiuni le pseudoartistice, dar Viena nu era toată Europa. în ţările europene erau receptaţi atunci Edgar Poe, Baudelaire, Rodin, se afirmau Verlaine, Mallarme, Gauguin şi atîţia alţii, se profila „noul stil". Judecata filozofului e cel puţin unilaterală. Dar să nu ne împiedicăm în amănunte !

Deşi ontologic distanţate, confuzia între cele două specii de frumos persistă în multe spirite. Cum e posibil ? O explicaţie poate fi faptul că între esteticul naturii şi al artei există efectiv anume corespondenţe de superficie, în ambele domenii putîndu-se identifica structuri bazate pe ritm, proporţie, unitate în varietate, armonie — sau pe complexe intropatice. însă asemenea structuri au, în pofida aspectelor exterioare comune, o anumită funcţie în cadrul naturii şi cu totul alta în artă. în natură, elemente ca proporţia, armonia, ritmul şi celelalte deţin o funcţie estetică suverană, sînt valabile în sine, în vreme ce în cuprinsul artei calitatea lor estetică e condiţionată de integrarea într-un „întreg revelatoriu abisal-stilistic modelat". în artă, nici un element considerat în parte nu are vreo raţiune intrinsecă. Imaginea, relieful, linia, perspectiva, ritmul se legitimează exclusiv prin funcţia comunicativă, revelatorie, prin aceea că sînt integrate unei viziuni şi ca atare subordonate unor necesităţi stilistice profunde. Ceva comun există, recunoaşte Blaga, nu doar între structurile eterogene ale esteticului natural şi ale celui artistic, dar şi între reacţiile subiective pe care acestea le stîmesc. Aceste note comune sînt însă atît de abstracte încît nu autorizează cu nici un chip reducerea celor două feluri ale esteticului la acelaşi numitor. Faptul, de pildă, că atît reacţiile provocate de frumuseţea naturii cît şi cele suscitate de un tablou angajează întotdeauna simţurile nu poate fi nicidecum un argument pentru omologarea lor. O astfel de omologare nu poate fi operată decît în spaţiul unei estetici „subiective, haotice", care, neţinînd seama de structurile obiective specifice, „se mulţumeşte să descrie reacţiunile estetice în termeni foarte generali", neavînd astfel „intimitatea necesară, de fiecare *zi,* cu fenomenele pe care e chemată să le elucideze".

în practica artistică, încălcarea legii non-transponibili- tăţii duce fatal la structuri deplasate, pseudoestetice, sau în terminologie blagiană strictă, „paraestetice". Cuvîntul e un sinonim al grecescului „para-kalia" şi înseamnă aproximativ acelaşi lucru ca nemţescul „Kitsch", avînd însă un sens mai larg. Prin „paraestetic", Blaga nu înţelege o structură negativ-estetică fie în ordinea naturii, fie în cea artistică. înţelege o structură deplasată. Un trandafir veşted exemplifică el, este, fără doar şi poate, negativ-estetic în ordine naturală. O metaforă, u|n cuvînt, un ritm pot fi estetic pozitive sau negative în subiasjpect artistic. 'Sferele sînt precis delimitate. Paraesteticul apare cînd aceste sfere se întrepătrund, cînd îşi pierd autonomia. Paraesteticul este amestec, corcitură. Prin transpunerea întocmai pe pînză a unei privelişti, a unui obiect (sau a unui exemplar biologic, frumoase în cadrul natural, nu se ajunge decît la Kitsch. La fel de valabilă e şi reciproca. Un chip de transfigurat, şi suleget arhangel în stil bizantin", pictat cu talent, va deştepta de bună seamă sentimentul estetic al contemplatorului cultivat, dar acelaşi contemplator s-ar crede în faţa unui monstru dacă îngerul s-ar desfereca din icoană şi i s-ar înfăţişa, cu aceeaşi

fizionomie, ca ins în carne şi oase. Ergo : frumosul din natură şi frumosul artistic pretind să fie apreciate neapărat numai după criterii ce sălăşluiesc în structurile fiecăruia. în fapt, constată Blaga, multă îume procedează altfel. „Bunul burghez" preţuieşte un tablou,
o scenă, un vers în funcţie de exactitatea cu care reproduc lucruri reale, evenimente posibile în zona concretului, stări sufleteşti trăite de toţi muritorii. El colecţionează răsărituri şi apusuri de soare, dar mai cu seamă „nuduri care satisfac în chip direct ochiul sexului". Insul fără gust artistic judecă arta după criteriile frumosului din natură. Cazul opus există şi el. Adeseori pictorii aplică naturii criterii valabile doar în artă, admirînd peisaje oribile sau adorînd femei care fac excelentă figură ca modele, dar care nu suportă nici cel mai sumar examen din partea unui expert al esteticului natural. Exemple de paraestetic în cîmpul artei, Blaga spicuieşte, cum s-a văzut, în special din pictura şi sculptura de la sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea. în acest secol după opinia sa, paraesteticul ar fi ajuns, la apogeu. El a existat însă şi înainte, produs fiind uneori chiar

de artişti de marcă, precum Murillo sau Guido Reni. Genialitatea nu garantează gustul. Exemple — limită de literatură paraestetică, se pot recolta, remarcă filozoful, din cuprinsul semănătorismului nostru, curent ce „se complace în pipăirea suprafeţelor şi aderă cu atîta entuziasm la epiderma fenomenului românesc[14]. Printre semănătorişti, Blaga recunoaşte, fără să-i numească, scriitori care au izbutit să evite Kitsch-ul datorită instinctului lor artistic ; doctrina însă, conchide el, este irecuperabilă : „Doctrina estetică semănătoristă este însă în întregime un fel de îngrăşămînt chimic, sau mai puţin chimic, al paraesteticului". Criteriile cu care au operat unii critici semănătorişti sînt atît de rudimentare încît ele „dovedesc sau rea credinţă sau o bună doză de imbecilitate estetică". Mai rudimentare încă — putem completa ideea — au fost criteriile „estetice" adoptate de o seamă de publicişti mai tîrziu, cînd orice preocupare de artă era taxată drept „formalism" şi cînd în numele „realismului" a fost stimulat naturalismul cel mai pedestru.

DOMENIUL ARTE!

Preocupiat în mai mare măsură de a defini arta în raport cu natura decît de a stabili specificul ei în ansamblul culturii, filozoful îşi asumă, totuşi, şi această sarcină. După examinarea artei, în primul capitol al studiului *Artă şi valoare,* sub unghiul genului proxim (creaţia de cultură), el purcede numaidecît, în capitolul următor, la căutarea diferenţei specifice. Preocuparea nu este inedită, încă în *Filozofia stilului,* Blaga risca o definiţie a „stării estetice". Estetică, susţinea tînărul eseist, devine „orice stare sufletească trăită sau realizată pe un plan de conştiinţă străin de ea". Prin „plan de conştiinţă" înţelegea „un şir sau un complex de stări sau procese psihice de acelaşi fel (bunăoară de viziuni sau de sentimente sau de vreri" [20]. Privind o pictură, conştiinţa receptează linii, forme, culori, e adusă adică pe un plan de „viziune". Dar liniile, culorile, formele nu-şi au finalitatea în ele înseşi, fiind doar modul de a se constitui artistic al unor stări interioare. Aceste stări s-au obiectivat într-un material impropriu, o anume stare de conştiinţă, să zicem afectivă, a fost convertită în alta „vizionară", proprie facultăţii cognitive. Observăm îndată că definiţia blagiană a stării estetice tindea să se substituie aceleia a lui Konrad Lange, criticată. Elementul „formă" al unei opere de artă nu are, în concepţia tînărului Blaga, menirea de a ne trezi din iluzie şi aceasta, pur şi simplu pentru că nu orice operă procură iluzia realităţii, cum credea K. Lange, ci complexul elementelor formale sînt tocmai vehicolul, nu al unei iluzii, dar al unui conţinut sufletesc. Teza lui Lucian Blaga a fost întîmpinată critic de Tudor Vianu, care într-o recenzie [21], găsea că ea complică lucrurile inutil, încurcîn- du-le, întrucât, condiţionînd realizarea stării estetice de două planuri eterogene de conştiinţă, nu lămureşte în ce rezidă unitatea unei asemenea stări. Fapt e că, înverşunîn- du-se în contra teoriei lui Lange, eseistul român este, în fapt, contaminat de ea. Polemizînd cu esteticianul german, el nu denunţă însuşi modul de a pune problema propriu acestuia ci doar atacă afirmaţiile lui, prea unilaterale. Prizonier rebel, se agită înăuntrul teoriei combătute. De altfel, între formularea teoretică şi exemplificare concordanţa nu e tocmai perfectă. Orice proces de conştiinţă altoit pe alt

[20] *Filozofia stilului,* Cultura naţională, Bucureşti, 1924, p. 13.
[21] „Gîndirea", IV,. nr. 3, 15 noiembrie 1924, p. 93.

proces, eterogen, generează, conform teoriei, starea estetică. Condiţia esteticului ar fi eterogenia planurilor. „Orice[K] stare de conştiinţă, se spune textual, poate deveni estetică, dacă se realizează pe un plan impropriu. Din ce în ce mai neclar ! Din exemple, culese exclusiv din pictură, reiese însă că stările psihice se obiectivează întotdeauna vizual, nici nu se poate altfel, după cum în muzică se pot constitui doar auditiv. Procesele sufleteşti se realizează în artă, obligator, pe un anume plan de conştiinţă şi nu pe oricare. Precizare indispensabilă, şi pe care Blaga o şi face, în noua ediţie, postumă, a eseului din 1924, unde completează definiţia astfel : „orice stare sufletească trăită pe un plan de conştiinţă *intuitiv* (sublinierea noastră) dar străin de ea, devine stare estetică" [22].

în *Artă ţi valoare,* ideea eterogeniei planurilor e părăsită complet. „Arta, stă scris aici, încearcă a revela misterul prin mijloace cari ţin de planul sensibilităţii, sau al concretului intuitiv". Elementul sensibil, concretul intuitiv, iată ce diferenţiază arta de celelalte domenii ale creaţiei spirituale. Creaţia de orice fel rezultă din eforturile omului de a-şi revela misterele. Revelarea completă, obiectiv adecvată este, potrivit teoriei blagiene a cunoaşterii, imposibilă. în tentativa sa de a-şi dezvălui necunoscutul, omul parvine doar la convertirea metaforică a tainelor acestuia, în tipare stilistice. Revelarea, aşadar, nu e, în realitate, decît „convertire", id est: „creaţie". Omul inventează cam în aceeaşi măsură în care descoperă. Observaţia, mai e cazul să specificăm ? se aplică tuturor sferelor creaţiei. Deosebirea dintre revelarea „în plan artistic şi revelarea în plan de cunoaştere, constructiv-ştiinţifică

[22] ***Zări şi etape,*** **E.p.l., Bucureşti, 1968, p. 41.**

şi filozofică, .stă în mijloace: „încercările revelatorii ale cunoaşterii se fac prin mijloace imaginar-inteleotuale şi cu tendinţa de a converti misterele pe un plan de inte- ligibilitate (en statică sau eostatică), cîtă vreme încercările revelatorii ale artei se fac cu mijloace intuitiv-concrete şi cu aspiraţia de a converti misterele în termeni de sensibilitate". Am spus mai sus că, în înţelegerea noastră, arta diferă de ştiinţă nu prin mijloace doar, ci chiar prin obiectul propriu fiecăreia. Uneltele ştiinţei nu sînt aceleaşi cu ale artei din pricină că înseşi „misterele" pe care îşi propune să le elucideze ştiinţa sînt altele decît cele pe care le capturează arta. Ştiinţa uzează de instrumente specializate în risipirea misterelor, în timp ce instrumentele artei au pro- prietatea de a „spori a lumii taină". Şi aceasta fiindcă natura misterelor nu e aceeaşi. „Misterele" asupra cărora a acţionat ştiinţa, convertindu-le în nonmistere, sînt legea gravităţii, principiul transformării materiei în energie, „relativitatea", natura luminii ş.a.m.d., în timp ce „misterele" convertibile în artă, menite să rămînă pentru totdeauna „mistere", sînt moartea, iubirea, sfiala sau îndir- jirea în faţa necunoscutului, veşnicul neastîmpăr al omului, eterna lui „sacră nemulţumire", în genere problemele omeneşti insolubile.

Să revenim la definiţie. Spre diferenţă de produsul ştiinţific, înfăptuit în planul „conceptelor şi al schematis- melor imaginare", şi de cel metafizic, rod al „viziunilor abstracte", „precipitatul artistic" se constituie aşadar „în cadrul sensibilităţii, al concretului, al intuiţiei, al simţurilor". Dacă nu ne înşelăm, Lucian Blaga, considerînd drept fapt definitor al naturii specifice artei „intuiţia", „concretul intuitiv", nu se găseşte departe de Croce. E curios că gînditorul nostru nu se referă niciodată la marele estetician, în schimb polemizează (în *Geneza metaforei şi sensul culturii)* cu alt italian, oricum de mai mică suprafaţă, Francesco Flora, ale cărui păreri despre artă ca „viziune" le infirmă. Arta, pentru Croce, e „intuiţie" sau „viziune" (termeni sinonimi în lexicul său), iar viziunea neexistînd altfel decît exprimată, rezultă că arta este tot una cu „expresia", cu „limbajul". Estetica devine în consecinţă o „filozofie" a „limbajului", „ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală". Nu altceva susţine în esenţă
Blaga, zicînd că arta e revelare metaforică de tip intuitiv a misterului, „viziune" deci (deşi filozoful nostru respinge termenul, sub cuvînt că înseamnă prea multe lucruri), stilistic orientată, cu alte cuvinte „expresie". „Expresie" e un termen cît se poate de potrivit în cazul de faţă, fiind vorba de concepţia utnui exponent al expresionismului. Dar stilul nu e propriu, în concepţia lui Blaga* doar artei ; el reprezintă tocmai o invazie a culturalului, în estetic, fiind forţa unificatoare a celor mai diverse activităţi spirituale. Această teorie nu contrazice, după cît îmi dau seama, înţelegerea croceană a artei ca „expresie". Benedetto Croce nu vede în „expresie" o particularitate exclusivă a artei. Mai exact vorbind, gînditorul italian include în artă şi opere aparţinînd altor domenii. Implicatul fundamental al poeziei fiind lirismul, iar acesta găsindu-se nu doar în poeme, ci, uneori, şi în proză, şi nu numai în cea literară, dar chiar în cea filozofică şi ştiinţifică, înseamnă că poezia e mult mai cuprinzătoare decît se crede îndeobşte. Căci, „dacă poetul este liricul sentimentelor sale, prozatorul este şi el liricul sentimentelor sale, adică poet, fie chiar al sentimentelor care se nasc din căutarea sau în căutarea noţiunii". Aşa fiind, „nu e nici o raţiune care să te facă să recunoşti calitatea de poet compunătorului unui sonet şi să o tăgăduieşti celor cari au compus *Metafizica, Summa teologica, Scienza nuova, Fenomenologia spiritului* sau au povestit războaiele peloponeziace, politica lui August şi a lui Tibe- riu sau «istoria universală» : în care opere e tot atîta pasiune, tot atîta putere lirică şi reprezentativă ca în orice sonet sau poem" [23]. în reprezentarea lui Croce,

[23] *Elemente de estetică*, p. 71.

hotarele dintre sferele creaţiei sînt, cum se vede, nu doar extrem de labile, dar ele tind să se şteargă complet.

Teoretizînd autonomia artei, susţinînd că domeniu! artistic este complet independent faţă de filozofie, morală, politică şi alte forme ale conştiinţei sociale, celebrul estetician împinge hotarele acestui domeniu cu mult dincolo de punctele în care le fixase gîndirea estetică a secolelor de dinaintea sa. Tot ce implică o simţire adusă la „expresie" intră în sfera artei. Preocupat de această condiţie unică a realizării de artă, care este „expresia", Croce face abstracţie de genuri, de specii, consideră creaţia din perspectiva absolutului. Totuşi, genurile există. Nu într-o imobilitate şi o separaţie de felul celor canonizate în clasicism, dar există. Lirismul traversează într-ade- văr, nu numai poezia, ci şi romanul, teatrul, ba chiar filozofia, istoria, teologia, câteodată, însă liriismul poeziei diferă de al prozei şi al dramei, lirismul din *Fenomenologia spiritului* este de alt tip decît acela din opera lui
i ucididw sau a lui Plutarh. Dar nu ne ocupăm de Croce aici, ci de Blaga. Ne-am permis această apropiere mai mult cu titlu de curiozitate. Nu poate fi vorba de o influenţă a filozofului italian asupra gânditorului nostru. Cugetarea acestuia din urmă s-a alimentat din alte surse, aproape exclusiv germane. Mergînd însă pe căi cu totul proprii, Lucian Blaga se întâlneşte pe undeva, fără să-şi dea seama, cu Benedetto Croce.

Insiistînd asupra distincţiei pe care o stabileşte între artă şi cunoaştere, Blaga nu scapă prilejul de a combate iar şi iar teoriile idealiste după care arta ar „reda idei". Nu vom repeta, la rîndul nostru, expunerea argumentelor sale. Vom menţiona doar că filozoful admite posibilitatea unei echivalări a rezultatelor celor două activităţi doar sub aspect negativ. Nereproducând „idei" ci „convertind" „mistere", arta şi ştiinţa s-ar întîlni în eşecul încercărilor de a revela necunoscutul, pe care le. întreprind, iar acest eşec se numeşte stil. Tentativele revelatorii, înfrînate prin categoriile abisale, rămîn întotdeauna „metaforice" în raport cu misterul. Ele disimulează necunoscutul exact în măsura în caire îl convertesc în cunoscut. Mărturisim a nu prea înţelege pînă la urmă de ce, chiar judecind astfel, nu e posibil a socoti arta o formă de cunoaştere. Dacă şi ştiinţa şi arta sînt revelaţii disimulatorii, dacă amîndouă rămîn „metaforice" în raport cu necunoscutul („misterul"), de ce una este o formă de cunoaştere, iar cealaltă nu este ? în temeiul logicii lui L. Blaga însuşi, sîn- îem constrînşi sau să declarăm că nici ştiinţa, nici arta nu sînt moduri ale cunoaşterii sau să admitem că sînt moduri de cunoaştere atît una cît şi cealaltă. Că arta nu este cunoaştere în sensul propus de K. Fiedl"i\ denunţat în *Artă şi valoare* nominal, nu e decît prea adevărat, dar

acesta nu este singurul sens posibil-. Mai sînt şi alte sensuri, acela, de pildă pe care noţiunea respectiva îl are în vocabularul lui... Blaga. După spusele comentatorului, Fiedler vorbeşte de o cunoaştere artistică ce nu s-ar deosebi de cea ştiinţifică, decît prin mijloace, teză, evident, inacceptabilă. Ce ne opreşte însă a vedea în ştiinţă şi artă două tipuri calitativ diferite ale cunoaşterii ? Blaga însuşi identifică atît în construcţiile ştiinţifice şi metafizice cît şi în creaţiile artistice moduri — distincte — ale revelării, ale convertirii misterului. De ce, deosebindu-se, cum crede el, doar prin mijloace (asemenea cunoaşterii artistice de cea ştiinţifică, dacă ar fi să-i credem pe Fiedler), aceste moduri ale revelării nu sînt implicit, toate, moduri de cunoaştere ? De ce revelarea pe cale de „inteligenţă" este cunoaştere, iar cealaltă, în care sînt angajate sensibilitatea* intuiţia, nu ? Am spus-o şi o repetăm : nutrim convingerea că arta, ştiinţa, filozofia se autonomizează nu numai prin mijloace, dar chiar prin conţinuturile lor, ceea ce nu le împiedică de a fi, în marginile obiectiv date fiecăreia, moduri ale cunoaşterii. Prin fiecare din aceste elaborate de spiritualităţi umane cunoaştem altceva : umanul în expresia lui sensibilă, prin artă, omul ca noţiune, existenţa în genere, prin ştiinţă şi filozofie. Cît de adecvată, de autentică, e cunoaşterea, indiferent pe ce cale, aceasta e altă problemă.

O concluzie de ordin oarecum practic pe care o trage filozoful nostru din constatarea caducităţii concepţiilor idealiste privind raportul dintre artă şi idee este aceasta : fiind fatal metaforică şi inerent ferecată în categoriile abisale, revelarea se înfăptuieşte firesc *pe un singur plan*, sau al sensibilităţii sau al construcţiei ideative. Confuzia de planuri nu poate decît slăbi şi altera potenţa revelatorie. De ce aceasta ? Nu cumva fiindcă fiecare plan e obiectiv adecvat unui anume tip de „mistere" ? Blaga nu-şi pune o asemenea întrebare. El observă doar, consecvent cu sine, că, arta fiind ceea ce ne-a spus de atîtea ori ca este, intuiţia abisal capturată constituie „planul autonomi al artei". Acest plan convine „metaforelor concrete",, artistice, şi e refuzat de construcţiile teoretice. Planul celălalt, „al schematismelor abstract-imaginare şi al ideilor", nu suporta, la rîndul său, producţiile sensibilităţii şi imaginaţiei. Nesocotirea acestor date obiective duce la plăsmuiri hibride, de tipul poemului didactic, atît de preţuit în ambianţa idealistă. Gînditorul român nu are decît cuvinte ironice la adresa unui proiect de mare poem cosmic, un soi de *De rerum natura* modern lansat de filozofi ca Schelling, Hegel, Schlegel, cu binecuvîntarea lui Goethe. Tot atît de aberantă Socoate ideea lui Friedrich Schlegel de a se compune o „poezie universală" care, sin- tetizînd achiziţiile spiritului uman pe toate tărâmurile, să fie totodată „ştiinţă universală". Totuşi, doar cu cîteva pagini mai înainte, scrisese că „poezia poate să facă loc elementelor conceptuale într-o măsură mai mare chiar decît s-ar crede". Aceasta în virtutea faptului că „în poezie însuşi corpul sensibil al cuvântului devine element constitutiv" şi astfel „conceptualitatea" limbajului e compensată prin „corpul" cuvîntului. Un poem dobîndeşte, „în ciuda nucleelor conceptuale", „o plenitudine intuitivă neştirbită şi o funcţie metaforică, datorită substanţei sale sonore ca atare". Asemenea afirmaţii nu sînt incidentale. Mai de mult, Blaga comentase elogios, într-un articol[5], poezia lui Panait Cerna. De unde se vede că gustul şi teoriile sale n-au rimat totdeauna. Cît priveşte fondul chestiunii, convingerea noastră este că puterea creatoare nu poate fi zăgăzuită de nimic. Didacticul se opune, incontestabil, lirismului, din principiu. Tot astfel, anecdoticul, elementul discursiv, conceptul, proza, într-un cuvînt. însă lirismul, cînd e vijelios sau incandescent, topeşte materiile străine, şi le asimilează. Poemul poate fi ştiinţific, didactic, filozofic, oricum, cu o singură condiţie : să fie poem.

O chestiune abordată în *Artă şi valoare* în ordinea de idei prilejuită de preocuparea de a statornici marginile fenomenului artistic e aceea a simţurilor şi a materialelor obiectiv angajate în procesul creaţiei pe tărîmul

artei. Categoriile abisale ţinînd în chip constitutiv de domeniul artei, materialul în care arta se realizează trebuie să fie de o calitate care să permită captarea lui în aceste categorii, în dezacord cu „teologia estetică" ce împarte simţurile umane, după criterii etice, de fapt, în „nobile" şi „infe-

[5] *Un poet,* în Patria", V, nr. *66,* 28 martie 1923.

rioare", Blaga e de principiul că nu anumite simţuri sînt excomunicabile din sfera artei, ci o seamă de materii refractare modelajului stilistic, iar acestea se găsesc la hotarele tuturor simţurilor. Filozoful admite însă, cedînd evidenţei, că materiile prin excelenţă apte de a suporta lucrarea amenajatoare a categoriilor abisale sînt cele proprii văzului, auzului şi pipăitului. In schimb materiile cu care ne pun în contact mirosul şi gustul rămîn imune la acţiunea stilului. Acestea din urmă participă, totuşi, activ la reacţia estetică, dar numai în ordinea naturii. „Frumuseţea unei păduri, a unor livezi, a unor fructe etc. e resimţită cu intensitate şi datorită mirosului şi gustului. Frumuseţea unei păduri se simte şi cu nările. Frumuseţea unui fruct se simte şi cu cerul gurii". In ordinea artei, materiile ce, prin natura lor, suscită mirosul sau gustul sînt evitate. Pot intra doar în chip indirect, ca imagine şi cuvînt, într-o anume artă, poezia. Materii ale mirosului participă uneori la fenomenul artistic şi direct, dar numai în mod excepţional şi ca aspect auxiliar ; de pildă, în ritualuri cultice (tămîia) sau, am adăuga, în spectacole de teatru ori în recitaluri de soiul celor organizate la noi, pe vremuri, de Macedonski, care, spre a provoca sinestezii, îşi declama *Noaptea de mai* în acompaniament de viori, într-o sală în care se răspîndise parfum de liliac. Dar nu numai materiile simţurilor decretate cîndva inferioare, ci şi unele din cele receptate de văz şi auz sînt prohibite în artă : cele fluide şi gazoase, bunăoară, în parte şi cele transparente, sau zgomotele. Intoleranţa acestora faţă de stil face ca ele să poată fi utilizate în artă doar cu totul condiţionat, în roluri subalterne.

Hotărnicindu-i domeniul, filozoful stabileşte implicit, ca urmare firească, raporturile artei în celelalte creaţii de cultură. Arta, gîndeşte el, e autonomă în sensul că dispune de mijloace proprii de convertire a misterului, aducîndu-1 anume pe plan de intuiţie şi sensibilitate, creînd un tip anumit de metafore, deosebit de acela al metaforelor ştiinţifice. Autonomia nu implică însă nicidecum singularizarea absolută, izolarea ermetică. Lupta dusă în anume clipe istorice pentru independenţa artei a fost legitimă, ea era un răspuns dat cu necesitate unor foarte dăunătoare tendinţe de a subordona creaţia artistică unor valori extraestetice,

dc a disolvă arta în masa culturii. Dar, revendicîndu-şi cu drept ouvînt suveranitatea asupra teritoriului propriu, arta nu poate avea pretenţia de a domina celelalte domenii ale spiritualităţii. Şi nici nu obţine vreun avantaj închizîndu-se între ziduri chinezeşti. Autonome în înţelesul relevat, spaţiile culturii comunică unele cu altele în avantajul tuturor şi al fiecăruia în parte. „Există oarecum, scrie Blaga, o substanţă flotantă comună, care circulă prin toate ramurile de cultură, adică, o masă de conţinuturi şi de semnificaţii care ţin de metaforismul creaţiei în general. Arta care se izolează voit de restul culturii, arta nehrănită de chiaguxile flotante, se aneantizează. Artistul care-şi imaginează copilăros, pe cît de rafinat, că nu are nici o legătură cu celelalte ramuri de cultură, şi că nici nu trebuie să aibă, e jertfa unei amăgiri care se răzbună". Paralele, ramurile culturii sînt egale totodată, fiind ţinute, prin categoriile stilistice, la egală distanţă de mister. Nici arta, nici metafizica, nici ştiinţa, nici religia nu se găsesc în condiţia de a putea revela în chip absolut şi obiectiv adecvat misterul, toate îl disimulează în măsura în care îl convertesc metaforic, ergo : nu există o ierarhie a creaţiilor de cultură.

...Nu există o ierarhie a creaţiilor de cultură ! Iată o părere pe care o acceptăm întru totul. Acceptînd-o, nu înseamnă însă că admitem şi motivarea ei filozofică. Fără a ne ralia celor ce, în contrazicere cu Blaga, văd în stil doar un factor de diferenţiere, nu şi de „frînare" a creaţiei [8], ne întrebăm dacă toate formele de activitate spirituală sînt deopotrivă impregnate stilistic şi deopotrivă de metaforice. După cei mai mulţi gînditori, însăşi extinderea noţiunii de stil asupra altor domenii decît cel artistic ar fi un act arbitrar. Este oare potrivită, se întreabă Tudor Vianu „acea extindere a ideii de stil de la manifestările speciale ale artei la manifestările generale ale culturii ?". Şi fără a răspunde categoric negativ, găseşte că „lucrul nu e posibil în toate cazurile". Nu e posibil, de pildă, în ştiinţă şi în filozofie. „Produsele raţiunii (...), rezultatele ştiinţelor speciale şi ale filozofiei sînt oare sistematizabile în stiluri ? Raţiunea este aceeaşi în toţi oamenii. Nu cumva atunci extinderea de stil artistic nu se poate face decît pînă la

graniţele creaţiei raţionale, adică pînă la marginea acelor domenii care rămîn totuşi destul de largi, dacă nu chiar hotărîtoare în vremea noastră ?" [24] D. D. Roşea în schimb admite că, în anumite generalizări ale ei, gîndirea ştiinţifică cedează unor porniri alogice, formulează propoziţii neaiutorizate de experienţă. Cu alte cuvinte (putem completa) se supune unor factori din speţa celor oare, după Blaga, dirijează stilul. Susţinînd că lumea lucrurilor posedă o structură logică, decisă de un determinism universal, ştiinţa pozitivă transferă, de fapt, asupra ei ordinea spiritului : „Această generalizare — universalizare a unui anumit fel de experienţă la *toată* experienţa posibilă — nu se face, evident, rămînînd într-adevăr în limitele experienţei reale : spiritul ştiinţei pozitive o depăşeşte pe aceasta, nu împins de motive logice, căci logic ar fi să n-o depăşească, ci ascultînd de impulsuri mintale venite (...) •din acea zonă a lumii spiritului care nu e numai logică. Deci şi principiul determinismului universal este, în ultimă substanţă, şi rezultatul unor relaţii emoţionale pe care le ■creăm între noi şi lumea lucrurilor exterioare, în sforţarea subconştientă pe care o facem de a o transforma după dorinţele noastre"[25]. Aşa se face că, uneori, generalizările ştiinţifice sînt traversate de un „fior poetic" [26]. O părere •similară exprimă, într-un studiu recent, Al. Posescu. „Nimic mai adevărat — scrie d-sa — că pînă şi în observarea şi în descrierea faptelor ştiinţifice se

---

[24] **Tudor Vianu,** ***Filozofia*** *culturii,* **ed.** 2, **Ed. Publicom,** Bucureşti 1945, pp. 242—243.

[25] **D. D. Roşea,** ***Existenţa tragică,*** **Editura Ştiinţifică, Bucureşti** 1968, pp. 168—170.

[26] ***Op.*** *cit.,* **p. 173.**

strecoară o notă personală, stilistică (...), a savantului şi că această notă ţine în bună parte de factori de care savantul el însuşi nu-şi dă seama" [27]. Nouă personal exemplele din *Ştiinţă şi creaţie,* aduse de Blaga întru ilustrarea tezei sale că stilul îşi pune amprentele şi pe ipotezele şi teoriile ştiinţifice ne par convingătoare.

Raţiunea este, desigur, aceeaşi pretutindeni şi întotdeauna dar ea se orientează oarecum instinctiv, către un aspect sau altul al fenomenelor şi problemelor, către general sau către particular, către interior sau către exterior, către întindere sau către adîncime, iar această orientare reflectă, credem, năzuinţe profunde, uneori subconştiente, ale unei epoci, firea din adînc a diverselor popoare. Teoria cutărui savant indian, să zicem Jagadis Chandra Bose, vădeşte un spirit sintetic, propriu prin excelenţă seminţiilor indice, raţionalismul cartezian caracterizează gîndirea analitică occidentală. Credem, aşadar, împreună cu Blaga, că şi construcţiile ştiinţifice (ipotezele, teoriile) se resimt, asemenea tuturor fenomenelor activităţii spirituale, de pe urma totalităţii condiţiilor configuratoare ale unei societăţi într-o anume perioadă istorică, că primesc şi ele, în consecinţă, pecetea „stilului" epocii şi societăţii respective. Dar nu credem că o construcţie ştiinţifică e „metaforică" şi stilistic ajustată în acelaşi grad ca operele de artă, ca mitologiile. Judecînd aşa, nu ne contrazicem ? După ce am admis că toate ramurile de cultură sînt egale şi că „stilul" constituie o „frînă[li], cum mai putem afirma că o anumită ramură a creaţiei culturale, cea ştiinţifică, e mai puţin stilistică şi metaforică ? înseamnă că acea ramură este avantajată, că dispune de posibilitatea de a ne apropia de „mister" mai mult decît ramurile celelalte, mai neîndurător ţinute în frîu ! Răspunsul nostru se poate prevedea. Ne ex- exprimam convingerea, mai sus, că arta, filozofia, ştiinţa, diferă nu numai prin mijloacele, dar şi prin conţinuturile lor. Există, cum a observat Croce, conţinuturi „lirice" şi conţinuturi „speculative". Primele duc la poezie, celelalte la nepoezie. Teoriile ştiinţifice sînt prin natura lor mai puţin „stilizate", deci ne mediază mai eficient decît metaforele artistice perceperea „misterului". A unui *anumit* „mister" ! Necunoscutul („misterul") spre care ne îndreaptă arta ni se revelă mult mai confuz decît acela pe care se străduieşte (şi izbuteşte, treptat) să-i capteze ştiinţa, în schimb pe cel dîntîi îl bănuim infinit mai profund, el acţionează asupra noastră într-un chip mai tulburător (nu asupra tuturor, e drept ; există spirite pe care o teoremă le impresionează mai violent decît inefabilul feminin ; acestea însă retransformă, zicînd aşa, în „mister", în inefabil, ceva ce a fost făcut raţional). Cu aceasta am răspuns într-un fel, indirect şi observaţiei formulate de Al. Dima cum că teoria blagiană a artei ca revelare a misterului ar implica tocmai o ierarhizare a genurilor şi că, deci, respingînd ideea unei asemenea ierarhizări filozoful ar fi inconsecvent cu sine. Din cît am putut înţelege noi, acuzaţia de inconsecvenţă nu se susţine ; se poate ridica însă o alta : de insuficientă explicitare a tezei. E adevărat că „o intensitate deosebită foloseşte muzica faţă de sculptură şi arhitectură, genul liric faţă de cel epic, didactic etc." [n], însă fiecare artă, dispunînd de mijloace specifice este, în unele privinţe, avantajată, în altele, dezavantajată fa.ţă de celelalte, încît şi plusurile şi minusurile fiecăreia, echilibrate prin compensaţie, atîrnă pe cîntarul valorilor, egal. Tot astfel, în planul mai vast al culturii, diversele domenii se găsesc pe picior de egalitate, fiecare operînd asupra unei anumite zone a necunoscutului şi dispunînd fiecare, fără a se concura, de mijloace adecvate ţelului urmărit.

---

[27] **A1. P o s e s c u ,** ***Probleme de filozofia culturii la Lucian Blaga*** **în** ***Filozofia şi sociologia românească în prima, jumătate a secolului al XX-lea,*** **Editura Academiei, 1969, p. 227.**

Dar, dacă avem în vedere desfăşurarea istorică a diverselor forme ale spiritualităţii ? Istoriceşte putem stabili, în marginile unui anume domeniu al culturii, ierarhii ? E mai mare Copernic decît Arhimede, Max Planck decît Galilei, Einstein decît Newton, Hegel decît Aristotel ? Monoteismul reprezintă un categoric progres în raport cu po- liteismul ? Chestiunea s-a discutat şi răsdiscutat, fără să se fi ajuns la o concluzie necontestată ! Există progres în Ştiinţă ? Indiscutabil ! în filozofie ? Majoritatea specialiştilor dau răspuns afirmativ. Dar în artă ? ... ? Nu-ul ce ţîşneşte din spirit spontan, ezită să se rostească, totuşi, fără explicaţii. Blaga răspunde invariabil : toate ramurile culturii ne ţin, în orice etapă a desfăşurării lor, la egala distanţă de „mister". Greu de acceptat. Da ; oricît vom cunoaşte, tot vom continua să problematizăm ; sentimentul că „n-a mai rămas nimic de-nvins şi de ştiut" ar echivala cu o sinucidere intelectuală. Presupunînd ca am ajunge odată să transformăm întreg necunoscutul în cunoscut, ne-am *crea* un necunoscut inedit, un surogat de necunoscut, în cazul cel mai rău, căci nu putem trăi fără „mister". Aceasta nu dovedeşte însă de fel -că gîndirea nu înaintează. Ştim indiscutabil, despre univers mai mult decît toţi cei dinaintea noastră, iar urmaşii vor şti şi mai mult.

Ceea ce nu ne îndrituieşte, totuşi, să ne credem superiori celor ce ne-au premers. Aristotel, în absolut, e tot atît de mare ca Hegel, după cum politeismul nu este principial inferior monoteismului. însă a fi politeist în era noastră sau a gîndi cu noţiunile lui Aristotel în secolul al nouăsprezecelea e dovada unei tragice rămîneri în urmă. Nu altfel se înfăţişează lucrurile în artă. Dante, Shakespeare, Goethe, sînt, fără îndoială, mult mai mari în absolut decît oricare poet din secolul nostru, şi totuşi, lirica din acest veac nu) poace decît sucomba dacă nu ţine seama de Poe, de Baudelaire, de Rilke. Istoricitatea nu conferă valoare, dar decide actualitatea şi eficienţa valorilor.

Reîntorcîndu-ne la consideraţiile din *Artă şi valoare,* reţinem, indiferent de orice obiecţii pe care le-ar putea suscita diversele teze ale filozofului, justeţea incontestabilă a opiniei sale în ce priveşte locul artei în contextul larg al culturii. Dacă pretenţiile hegemonice formulate din cînd în cînd de reprezentanţii unui domeniu de cultură sau ai altuia nu au nici o justificare, „estetismul", supremaţia artei sînt tot atît de inacceptabile ca tentativele de-a anexa arta moralei sau filozofiei. „Estetismul, apreciază Lucian Blaga, este atitudinea corespunzătoare artei înţelese ca un rafinat şi foarte steril joc decadent. Estetismul favorizează în artă apariţia formelor rare şi artificiale, despoiate de conţinutul viril al unei viziuni mitice. Estetismul favorizează creşterea parazitară a structurilor estetice ca atare, şi însoţit fiind de o curioasă fobie faţă de orice substanţă sau semnificaţie mai amplă sau mai profundă, duce inevitabil la o anemiere a artei". încercînd să absolutizeze esteticul, să-i creeze o situaţie privilegiată faţă de celelalte domenii ale spiritului, „estetismul tinde spre dictatura anemiei". Arta nu iese de fel cîştigată de pe urma acestui hiperzel estetist, ale cărui efecte sînt desubstanţializarea creaţiei, producerea unui soi de „elefantiază cvasi-artistieă".

Nu alta e aprecierea pe care o dă estetismului Croce. Diferitele forme ale spiritului, argumentează teoreticianul artei ca expresie, îşi sînt necesare unele altora, aşadar sînt necesare toate şi negarea vreuneia în numele celeilalte e o absurditate. Greşea Platon, cînd izgonea poezia din „republica" sa ideală, în favoarea filozofiei ; greşeau un Savo- narola, un Prudhon, cînd anatemizau arta în numele mo

ralei ; greşeau şi greşesc naturaliştii şi oamenii practici fără număr, pentru care exerciţiul artistic nu e decît condamnabilă pierdere de vreme ; dar greşeşte tot atît artistul ce se revoltă împotriva „gîndului şi ştiinţei" : de exemplu o seamă de „romantici" de pe vremuri („în tragedie[11]) şi de „decadenţi din zilele noastre" (...„în comedie"). Asemenea concepţii „se vădesc nebunii cînd te gîndeşti că fără artă filozofia n-ar fi ceea ce este, deoarece i-ar lipsi ceea ce-i condiţionează problemele, şi, pentru a o pune singură în valoare împotriva artei, i s-ar lua aerul respirabil ; şi că practica nu e practică, atunci cînd nu ţîşneşte şi nu e înviorată de aspiraţii şi, precum se zice, de „idealuri", de „scumpa închipuire", care este chiar arta ; şi, dimpotrivă, că arta fără moralitate, arta care uzurpează pe lîngă decadenţi titlul de „frumuseţe pură" şi căreia i se ard mirodenii ca unui idol drăcesc la un sabat sălbatic se descompune ca artă din cauza lipsei de moralitate a vieţii din care naşte şi care o împresoară, devenind capriciu, luxurie şi şarlatanie ; nu artistul îi serveşte ei, ci ea serveşte ca o roabă netrebnică intereselor mărunte şi personale ale artistului[1112].

Exemple de estetism nu se dau în *Artă şi valoare,* în *Geneza metaforei şi sensul culturii* însă, acolo unde pune sub acuzaţie metaforismul rezultat din „tabuizarea estetică a obiectului", Lucian Blaga stigmatizează implicit tocmai un aspect al estetismului. Victimele, nu prea fericit alese, sînt Mallarme şi Valery. Poezia *L'azur* a celui dinţii e învinuită de „însufleţire forţată" şi „dramatizare ineficace". De fapt, această poezie este un pur cîntec, ju- bilaţie a sufletului atins de „vocea" azurului ce „triumfă" în clopote. Pe noi nu ne interesează însă judecata critică în sine, ci sensul demonstraţiei. Citind celebrul pasaj din interviul acordat de Mallarme lui Jules Huret, în care se aduoe parnasienilor reproşul de a înfăţişa lucrurile prea clar, nelăsînd loc „enigmei[11], necesară în poezie, Blaga trage încheierea că pontiful simbolismului „voia" misterul, fiindcă de fapt şi el I-a pierdut. Mallarme se credea în stare să-i refacă «metodic» prin descompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului. Dar metoda ni se pare că duce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, „de retortă". „Metoda" mallarmeană poate fi, natural, criticată sau apărată, de văzut e ce se obţine prin aplicarea ei. Mallarme însuşi a obţinut un număr de poeme excelente, lucru întru totul explicabil, întrucît acest poet poseda, pe lîngă metodă, şi un mare talent. Cei care speră totul de la metodă, acei®, firește, nu vor obţine nimic, nici ca mallarmeeni, nici ca, să zicem, blagieni. în virtutea aceluiaşi „mister", al talentului, Paul Valery, „poet făout", a scris, o recunoaşte Blaga însuşi (în *Discobolul),* ^poezii mai bune decît un poet năs- cut". în cazurile date, cei doi poeţi comit, după aprecierea filozofului nostru, eroarea de a substitui „misterului" autentic, „enigmei" (cerute de cel dinţii), un „surogat de mister". Metaforismul lor, mod al „tabuizării", ar fi nu doar mai puţin inedit decît se crede, derivînd dintr-un principiu ce se afirmă în toate epocile decadent-baroce (o expresie a lui : gongorismul), dar ar exista chiar „un mallarmeism vechi de mii de ani", identificabil în literatura orală de pretutindeni, inclusiv, se înţelege, în cea românească. Observaţia aminteşte o afirmaţie a lui B. Fundoianu anume, că Ion Creangă a fost, fără s-o ştie un mallarmean prin grija lui proverbială pentru cuvînt[28]. Însă Blaga vorbeşte de mallarmeism în alt înţeles. Metoda mallarmeană urmează, după el, schema cimiliturilor. Un obiect oarecare este „tabuizat". „într-un vîrf de pai / Mănăstire de crai". Ce e ? Printr-un efort mintal, ghicim că e păianjenul. Sau : „Sub două păduri întinse / Două ape aprinse". Acestea sînt sprînceneie şi ochii. Metafora conţinută în astfel de alăturări nu îndeplineşte o funcţie nici revelatorie, nici plasticizantă. Ea „circumscrie obiectul, dar în loc să-i *revelеze,* tinde mai cu- rînd a-l *întuneca".* Metafora de acest tip e o *catacreză,* o

[28] *De la Nică a Ştefan la Mallarme,* în „Sburătorul literar" I nr. 22, 11 februarie 1922.

metaforă abuzivă ; ea unește arbitrar termeni ce nu pot fi, în chip firesc, conjugați. *Suplinind* obiectul, ea nu-l îmbogățește în nici un fel : nici nu-l plasticizează, nici nu-i conferă vreun înțeles nebănuit. Prin catacreză se obține un duplicat inutil al obiectului, o „falsă taină", produsă prin- tr-o „algebră de imagini". în judecata lui Blaga, o ase-

menea procedare e un păcat împotriva firii : „Prin tabuizarea obiectului, metafora e de fapt destituită din funcţiile ei normale, cari sînt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de a revela, dar nu aceea de a ţine loc de obiect dat“.. Rechizitoriul e din ce în ce mai aspru : „A întuneca ulterior, şi încă voit, ceea ce e dat, însemnează de fapt a lua în răspăr pornirile şi drumul cel mai natural cu putinţă al spiritului uman. A substitui obiectelor date nişte metafore abuzive nu e o faptă ce ar putea fi concepută drept moment serios şi *rodnic* în drumul spiritului'[1]. O operaţie ca aceasta „nu duce decît la metafore fără mesaj. Acest uz metaforic are cel mult aspectele unui «joc», ale unui joc ş cu reguli date şi cu trucuri, pe care şi le însuşeşte oricine de grabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate or ganică“. E dreaptă această judecată ? Nu cumva e prea dură ? Filozoful recunoaşte unor metafore din cimilituri „o incontestabilă splendoare", recunoaştere ce nu poate ti, desigur, refuzată nici metaforelor de acelaşi gen din poezia cultă. Dacă lucrurile stau aşa, nu merită oare construcţiile catacretice puţină clemenţă ? Devenită sistem, cata- creza este, neîndoios, simptomul de decadenţă al unei culturi. Ca aspect accesoriu, incidental, ea poate beneficia, însă, după a noastră părere, de oarecare toleranţă.

STRUCTURILE ARTISTICE

După ce a încatenat temeinic arta în complexul culturii, statutîndu-i implicit independenţa faţă de natură, filozoful purcede în fine la delimitarea unor structuri specifice creaţiei artistice. Şi de data aceasta, el refuză să urmeze drumuri bătute. în loc să opereze cu noţiuni consacrate, vorbind de formă, conţinut, compoziţie, stil (în accepţie comună), inspiraţie, invenţie, elaborare etc., Blaga inventează cîteva tipuri de „valori" ce intră numai în constituţia artei. Opera de artă, explică el, organizează o diversitate de valori extraestetice (etice, religioase, intelectuale, culturale ş.a.), cuprinsul ei devenind în consecinţă eterogen. Dar chiar făeînd abstracţie de acestea, fixînd reflectorul doar asupra organizărilor propriu-zis estetice, opera ni se înfăţişează tot neomogenă. Structurile specific artistice sînt ele însele foarte diferite, antinomice ; ce k ţine legate e aderenţa operei în totalitate la orizontul misterului şi intenţia revelatorie. Cinci ar fi grupurile acestor structuri sau „valori". în rîndul întîi s-ar găsi „valorile polare", cărora le-ar urma, în ordine ierarhică, valorile „vicariante", cele „terţiare*[1], „flotante", şi pe ultimul loc, „valorile accesorii".

Valorile polare, aflăm din capitolul ce le este consacrat, reprezintă un dozaj latitudinar de termeni opuşi, ele fiind expresia unei tensiuni între două structuri divergente. Orice operă de artă reprezintă cu necesitate „un dozaj de mister şi de revelare sensibilă". Orice operă se înfăţişează, concomitent, ca unitate şi multiplicitate. Orice operă cumulează „aspecte semnificative şi aspecte iraţionale". Aspecte „canonice" şi aspecte originale. Conciliază spontaneitatea şi „făcutul". Iată doar cîteva din polarităţile posibile. îmbogăţind lista, vom observa mai întîi că orice operă aliază vibraţia inefabilă şi calculul, umanul şi extra umanul, ceea ce ţine de „natură" (stările sufleteşti) şi tehnica. Prin fondul sufletesc exprimat (a cărui constituire implică un „stil“), ■opera de artă este „cultură" ; prin modalitatea tehnică a

comunicării, prin ceea ce ţine în exclusivitate de execuţie, ea se introduce în „civilizaţie" (afirmînd aceasta comitem, evident, o gravă abatere de la ortodoxia blagiană, nu cea dintîi de altfel). în afară de aceasta, în 9paţiul oricărei opere de artă valide îşi dau întîlnire elementul afectiv şi cel intelectual, căldura inimii şi răceala intelectului. Incendiul pasional

nesupravegheat de inteligenţă consumă darurile creatoare steril, asemenea viciului solitar, prin care energia se iroseşte fără urmări. Mintea, la rîndul ei, nu e în stare să zamisleascâ, singură, decît avortoni, Minerve limfatice, cadavre. Alte polarităţi posibile ar fi aliajul de claritate şi obscuritate, de facilitate şi dificultate, de sensibil (concret) şi abstract, de sinceritate şi artificiu, de insolit şi banal, de modern şi tradiţional, de muzical şi plastic, şi aşa mai departe. O operă atît de absconsă încît contemplatorul să rămînă perplex în faţa ei, precum grecii preoedi- peni în faţa Sfinxului, devine pură curiozitate, dar una perfect inteligibilă de către oricine, de la început, se exclude din cîmpul artei din principiu. O poezie înţeleasă şi de bucherii de la şcoală, zicea Eminescu, nu-i poezie. Tot astfel rămîn în afară de artă producţiunile în care reprezentarea sensibilă nu e orientată în vreun fel spre idee sau în care ideea, nesensibilizată, planează în abstracţie, ca pur concept ; acele în care nu găsim decît spovedanie, dezgolire şi nici o organizare lucidă, nici o construcţie sau în care, din contră, totul nu e decît „exerciţiu de stil“ ; aceL' în care voinţa de originalitate merge pînă la excentricul gratuit, pînă la exhibiţia pură sau acele în care nu există nimic surprinzător, insolit; acele în cane plasticul, vizualul, ceea ce poate fi reprezentat nu lasă nici un loc vagului, inefabilului, muzicalului, sau acele din care concretul, semnele lumii obiective ar lipsi cu totul (situaţie practic imposibilă, fictivâ) ; acele, în sfîrşit, care, voind a se integra în tradiţie fac totală abstracţie de achiziţiile moderne în planul expresiei (acestea aparţin, de regulă, unor pseu- doartişti) sau acele care, urmând un program extremist, propun un limbaj artificial, arbitrar (lettrismul, spaţiali:;- mul, „poezia concretă", de ex.), privîndu-se obiectiv de posibilitatea comunicării. Lucrurile acestea le descoperă instictiv orice critic, orice consumator de artă. Creatorul realizează valorile de „sferă latitudinară" în cea mai mare

pane nedeliberat, graţie instinctului său artistic. Rămîne meritul lui Blaga de a le fi sistematizat şi fundamentat teoretic.

Polaritatea structurilor estetice ale operei de artă e o condiţie a închegării acesteia, un dat, un destin. Variază însă dozajul diverselor elemente, care se împletesc în operă multiplu şi variat. Variază accentul, acesta căzînd cînd pe unul dintre aspectele valorilor de sferă latitudinară, cînd pe altele. în arta antică greceasca, de exemplu, constatăm un echilibru între mister şi revelarea lui sensibilă, între unitate şi varietate, semnificaţie şi iraţional, spontaneitate şi calcul, canonicitate şi originalitate. Aceleaşi polarităţi produc în arta bizantină cu totul alte efecte prin faptul că aici echilibrul e rupt, misterul, unitatea, semnilicaţia, făcutul, canonicitatea prevalînd asupra revelării, multiplicităţii, iraţionalului, spontaneităţii şi originalităţii. Dimpotrivă, arta romantică înscrie triumful concretului sensibil, revelator, al multiplicităţii, al iraţionalului, al spontaneităţii şi originalităţii. Completînd, vom observa că, în opoziţie cu arta bizantină, în care funcţia principală revine elementului exterior, impus, menit să atenueze pînă la anulare firescul, umanul, accesibilul, sensibilul, potenţînd artificialul, supraomenescul, inaccesibilul, abstractul, schematicul, limi- rînd cu strășnicie inovaţia, impunînd încadrarea în tradiţie, în dogmă, arta romantică proclamă tocmai supremaţia concretului omenesc, a eului, emanciparea de constrîngeri, refuzul regulilor, canoanelor, a tot ce e nefiresc, înlocuiește abstractul prin sensibil, convenţia prin sinceritate, substituie modului tradiţional de creaţie unul modern. Deplasarea de accent nu înseamnă însă anularea polarităţilor. Dacă aspectele accentuate nu ar fi contracarate de altele, fie şi neaccemuate, nici arta bizantină, nici cea romantică n-ar fi cu adevărat artă. Constatarea se aplică şi unor opere considerate individual. Exemplificînd cu pictura lui Rem- brandt, filozoful îi găsește nota caracteristică într-un „oarecare echilibru între mister şi revelare sensibilă, între ceea ce este rostit şi ceea ce nu este“. Accentul stăruie însă „mai mult asupra multiplicităţii decît asupra unităţii, asupra iraţionalului mai mult decît asupra semnificaţiei, asupra semnificaţiei mai rmult decît alsupra făcutului". O observaţie : dozajul de elemente propriu uneia dintre pola-

rităţi nu determină automat un dozaj corespunzător al elementelor ce comipun polarităţile celelalte. în opera lui Van Gogh, bunăoară, descoperim „un echilibru între mister şi revelare, o cumpănă dreaptă între unitate şi multiplicitate", dar, în acelaşi timp, o vădită preponderenţă a iraţionalităţii, a făcutului şi a originalităţii. La Tolstoi, Blaga constată preponderenţa revelării sensibile, a multiplicităţii, echilibrul între semnificaţie şi iraţionalitate, ca şi între canonicitate şi originalitate. în romanele lui Dostoevski accentul se deplasează spre mister, spre multiplicitate, spre iraţional, originalitate şi făcut. Un echilibru grandios între toate polarităţile înfăţişează creaţia lui Leonardo da Vinci. Totuşi, nu acest echilibru ca atare îi condiţionează valoarea. Echilibrul sau dezechilibrul dintre unii sau alţii ori dintre totalitatea termenilor polari ai unei opere e un mod în care se realizează valoarea artistică, nicidecum secretul valorii însăşi. A face din dozajul anumit al elementelor un criteriu de apreciere estetică e dovada unui gust lipsit de generozitate şi cel căruia îi este propriu se privează, singur, prin strangulare critică, de satisfacţiile pe care le procură altora opere pe care el le refuză arbitrar. Clasicismul a canonizat echilibrul, măsura. După decesul acestei şcoli, critica literară şi artistică, de la cea romantică pînă la dadaism, a acordat o preţuire, după Blaga, „cu totul nejustificată", îndeosebi ipertrohei sensibilizării, iraţionalului, multiplicităţii, spontaneităţii, originalităţii, mergînd pînă la totala respingere a termenilor opuşi. Aşa s-a ajuns la „degrengolada dadaistă". în convingerea filozofului nostru „«valoare» creşte învoalată numai pe temeiul unei tensiuni polare. «Valoros» e totdeauna numai

dozajul polar, dar niciodată structura unică sau elementul pur".
Structurile estetice declarate ca valori polare sau de sferă latimdinară sînt elementele constitutive ale operei de artă ; ele îi dau consistenţă, îi alcătuiesc fiinţa. Cea de a doua clasă de valori, ce include valorile înlocuibile („vicariante"), decide (dacă nu cumva interpretăm abuziv consideraţiile filozofului) originalitatea operei. Ce sînt valorile vicariante ? Nu sînt, ni se spune lămurit, decît rezultatul unei normări, unei canonizări a cutărui sau cutărui stil, rezultatul, în alţi termeni al iradierii categoriilor abisale în conştiinţă, ca „valori". Lucian Blaga numeşte uneori valorile vicariante şi „valori stilistice" sau „valori stilistice conştiente". Aparţinînd, ca indivizi, unei anume zone spirituale, unei structuri etnice, unui spaţiu şi timp anumit, sîntem astfel formaţi încît aderăm la valorile realizate în cadrul stilului respectiv cu toată fiinţa noastră, ca şi cum acestea ar fi singurele sau supremele valori. Valorile vicariante sînt în legătură, aşadar, cu gustul. Răbufnind în conştiinţă, la început ca prevalori, în cele din urmă ca valori, categoriile abisale impun orientarea deliberată a creatorilor spre un anume ideal de artă, impumnd implicit anumite norme ale receptării operelor. în virtutea acestui determinism* gustul individual — fapt de conştiinţă în bună parte — se găseşte cel puţin pînă la un punct într-o armonie prestabilită cu factorii stilistici colectivi, conştiinţa individuală concordă cu categoriile abisale ce funcţionează activ în creatorii deveniţi exponenţi ai comunităţii. Desigur, admite gînditorul, acest apriorism nu înlătură posibilitatea, de a recepta valori ale altor culturi ; această posibilitate e pe deplin dovedită ; ea se obţine prin educaţie estetică. Am reprodus în introducerea la această încercare, pasajul în care Blaga recunoaşte că un gust generos, fără a scădea exigenţa, ajunge să aprecieze opere produse în afara climatului său spiritual în funcţie de criterii imanente acelora. Posesorul unui asemenea gust se transpune intuitiv în. zona unor categorii abisale ce nu sînt ale sale, dar pe care şi le apropriază ad-hoc. Faptul devine posibil datorită va- riabilităţii matricilor stilistice. Acestea diferă, îndeosebi prin categoriile periferiale, nu doar de la epocă la epoca şi de la popor la popor, ci chiar de la un individ la altul ; uneori, chiar în cursul existenţei aceluiaşi ins. Nu e vorba de remanieri arbitrare, acestea nu sînt cu putinţă ; substituirile sînt urmarea unor „procese încă neştiute, cari înlătură cuvîntul voinţei conştiente". Concepţia blagiană despre complexele spirituale se opune diametral, precum vedem, aceleia a lui Spengler. Lucian Blaga nu numai că admite posibilitatea unor interferenţe ale culturilor, dar socoteşte a.cest fapt ca foarte pozitiv, imenit sa ducă la îmbogăţirea respectivelor culturi. în *spaţiul mioritic*, după o succintă evocare a unor momente din trecutul românesc» filozoful conchide fără echivoc că istoria noastră „nu mai. poate fi o succesiune de forme ingenue, din ea însăşi, parte-

nogenetică, pură, nealterată". Influenţele dinafară nu trebuie evitate, nici privite ca ceva care ameninţă să se înstrăineze de propria fire. Matricea stilistică „rămîne un puternic organ de asimilare a influenţelor străine". Modificîndu-se ea nu se modifică oricum ; se modifică într-un anumit sens, decis de propriul cadru, încît „poate să se afirme în pofida tuturor inducţiunilor spirituale de auirea" *. Tot astfel, e cazul a observa, clarificînd niţel textul cam prea stufos, şi în consecinţă întrucîtva confuz din *Artă şi valoare*, individul receptor poate primi cu generozitate valori artistice plămădite în cuprinsul altor matrici stilistice decît a sa ori a comunităţii din care face parte fără pericolul de a-şi suprima personalitatea. Nu oricine ajunge la o asemenea supleţe a gustului. Mai răspîndit decît gustul generos, constată filozoful, este gustul rigid, intolerant, ce culminează în „critica dogmatică".

Acordîndu-se specială atenţie raportului dintre gust şi determinările inconştiente, dintre valorile vicariante şi categoriile abisale, în studiul de care ne ocupăm este formulată impliqit constatarea unui posibil divorţ sau a unei asimetrii, în unele cazuri, între acestea. Sînt artişti care se cred sau se voiesc altceva decît sînt. Eforturile lor conştiente sînt canalizate într-o direcţie inversă celei dictate de factorii abisali. Gustul conştient educat şi impulsurile creatoare pornite din adînc se contrazic.

Exemple vin în minte oricui, cu uşurinţă. Natură parnasiană, Theophile Gautier a fost unul din principalii stegari ai romantismului. Baudelaire, părintele simbolismului, s-a considerat parnasian. Simbolist prin structură, Verlaine dispreţuia simbolismul. Cu veacuri înainte. Cervantes a crezut că parodiază în *Don Quijotte* romanele cavalereşti, creînd în realitate prototipul cavalerului sublim. Un decalaj poate interveni nu numai între gust şi orientarea creatoare instinctivă, ci şi între ideologia unui autor şi concluziile ce se degajă obiectiv din scenele de viaţă statornicite în opera lui : cazurile, atît de frecvent citate, ale lui Balzac şi Tolstoi. în *Artă şi valoare* se aminteşte cazul Cezanne. Cezanne a fost devorat de ambiţia de a se realiza ca pictor impresionist. Impresioniştii nu-l agreau însă, şi pe bună dreptate, din punctul lor de vedere. Pictura Iui Cezanne nu numai că nu urmează, în pofida sforţărilor, principiile impresionismului, dar le neagă de-a dreptul, şi tocmai în aceasta constă măreţia ei. Marele artist îşi privea opera dezolat, îşi inventa infirmităţi, mai bine zis considera infirmitate ceea ce constituia în fapt darul său creator specific, marca personalităţii sale. într-o situaţie analogă, însă „de proporţii de tragedie antică", s-a aflat Holderlin, care se voia cu tot dinadinsul schillerian, fără a izbuti să devină, dar producînd în schimb o operă pe care (socotită de el o simplă „încercare[29]") conştiinţa estetică a secolului nostru o aşază deasupra aceleia a Iui Schiller. Concluzie : „Sînt artişti care, împotriva voinţei şi a conştiinţei lor, fac altceva decît ei vor să facă, fiindcă ei stau în robia cerească a unor particulare categorii abisale. Există însă şi cazuri contrare. Creaţia lui Leonardo da Vinci de exemplu, învederează o desăvîrşită concordanţă între gust şi categoriile subconştiente. însă, după Blaga, asemenea cazuri (în *Discobolul* îl aminteşte, cum am văzut, pe acela al lui Paul Valery) sînt mai curînd excepţii, „momente norocoase ale istoriei". Un mod al dezacordului lăuntric dintre gust şi categoriile inconştientului, are impresia autorul studiului *Artă şi valoare,* este şi „ironia romantică". Diferenţiindu-se de clasici prin aceea că tindeau să realizeze în opere „interesantul, caracteristicul, excepţionalul, exuberantul[14], romanticii germani îi continuau, totuşi, într-un fel, preţuind, asemenea lor, tipizantul. „Tipicul", „ideea" constituia şi pentru romantici o valoare. Notînd aceasta, gînditorul nostru crede a putea considera romantismul german un „clasicism virtualizat". Interesantul, extraordinarul nu erau, în înţelegerea celor ce le produceau,

[29] *Trilogia culturii,* pp. 334—335.

valori în sine, ci tocmai negaţii ale valorii, abateri de la ceea ce trebuia urmat. De aci ambiguitatea atitudinii poetului romantic. Pe de o parte, romanticul german cultivă interesantul, insolitul, individualul, pe de alta se distanţează ironic de lumea pe care a creat-o, adu- cînd implicit omagiu „ideii", „tipicului". Această duplicitate dsnunţă „coexistenţa unor tendinţe opuse în personalitatea artistului : în matricea stilistică apare ca un vlăstar tînăr tendinţa spre individualizare, dar pe planul conştiinţei e încă trează valoarea clasică a tipizării. întîia intervine cu reală eficienţă modelatoare, a doua pluteşte ca o sanctitate pe cale de a fi uzurpată, deasupra ei, ca măsură". Individualizantul îşi va cuceri totala independenţă faţă de tipic abia în perioada următoare, a realismului. Atunci, odată cu dispariţia romantismului, încetează, firesc, şi ironia romantică. Iată cum, potrivit opiniei blagiene, o categorie abisală (individualizantul) a dobîndit eficacitate istorică înainte de a se fi exprimat în planul conştiinţei, ca valoare, ba chiar în contradicţie cu valorile constituite. Individualizantul, apărut în subconştientul romantic în virtutea unor impenetrabile determinări, începe «ă „pîlpîie" în conştiinţă, ca un factor, dacă nu incert, în tot cazul echivoc, pentru ca de la o vreme să se impună ca „prevaloare" şi, în cele din urmă, să fie ridicat la demnitatea „valorii". Fapte de acest gen, numeroase, conchide filozoful, vin să infirme teoria lui Alois Riegl, după care geneza operei ar putea fi explicată satisfăcător prin „voinţa artistică". Creaţia e un proces pe parcursul căruia „voinţa" e adesea înfrîntă de puteri ce-şi au reşedinţa în straturi subconştiente şi chiar valorile stilistice de natură conştientă (valorile vicariante) nu sînt, în ultimă instanţă, decît ecouri decantate în conştiinţa ale categoriilor abisale.

Valorile aparţinînd celei de a treia clase sînt valori ale „sensibilităţii" şi, în deosebire de cele polare şi de cele vicariante, ele pot fi identificate şi în ordinea naturală, nu doar în cea artistică. Astfel de valori sînt, între altele, „proporţia, armonia, complexele intropatice, expresia trăirilor, imaginarul metaforic propriu-zis şi atîtea calităţi intuitive, ponderabile şi imponderabile ale materiei plastice, coloristice şi sonore şi atîtea particularităţi concrete în care se încheagă trupul cuvîntului". După lămuririle din capitolele precedente, aproape nu mai era cazul să ni se atragă atenţia că aceste structuri se supun unor anumite comandamente în natură şi altora în artă. Blaga o face, totuşi, instruindu-ne încă o dată că, în virtutea legii non-transponibilităţii valorile terţiare nu pot fi trecute întocmai cum sînt din cîmpul naturii în acela al artei, şi invers. în cadrul : natural, valorile sensibilităţii sînt suverane, satisfac în; bună măsură prin ele însele, în vreme ce în artă ele apar subordonate valorilor de com

ponenţă polară şi celor stilistice, fiind angajate astfel în serviciul revelării şi suportînd în consecinţă acţiunea categoriilor aJbisale. Valori terţiare ce satisfac în ordine .artistică se dovedesc insuficiente în planul naturii, valori terţiare care încîntă în complexul natural generează în artă paraesteticul.

Nescăpînd prilejul de a critica iarăşi concepţiile idealiste care, definind frumosul drept apariţie sensibilă a Ideii, nu au disociat esteticul artistic de cel natural, filozoful se războieşte după aceea cu formalismul herbartian care, în opoziţie cu hegelianismul, reduce frumosul la o sumă de raporturi primare de ordin formal. Dacă Her- bart ar avea dreptate, judecă Blaga, ar urma în primul rînd, ca un anume raport formal elementar să provoace întotdeauna aceeaşi reacţie estetică, şi în al doilea rînd, ca din totalizarea unor raporturi de acest fel să rezulte de fiecare dată „suma" lor. Dar lucrurile nu stau aşa. Sinteza unor date oarecare, a dovedit-o Wundt, e mai mult decît suma lor ; sinteza este creatoare. Deci a doua condiţie necesară pentru ca teza herbartiană să reziste nu e îndeplinită. Condiţia primă nu se îndeplineşte nici atît : „un raport formal, elementar, nu dă, în nici un caz, o reacţie estetică constantă şi susceptibilă de combinaţiuni matematice". Reacţia estetică stîrnită de un acelaşi raport formal variază pe de o parte în funcţie de orizontul în care se produce (natural sau artistic), pe de alta în funcţie de complexul stilistic ce încadrează acel raport. în natură, o combinaţie anumită de culori îşi devine sieşi suficientă, reprezentînd ca atare o valoare. Aceeaşi combinaţie poate să nu însemne, în artă, nimic. Evident, nici în ordine artistică nu sînt indiferente culoarea ca atare, combinaţiile de culori, formele şi raporturile dintre acestea, însă, structurile de acest gen capătă în artă funcţii pe care în cadrul naturii nu le pot avea. Culoarea, linia, volumul, perspectiva şi celelalte componente sînt, într-o operă, ve- hieole ale unor sensuri, semne ale „misterului", în grai blagian. în consecinţă, ele „variază de la orizont la orizont şi de la stil la stil". Departe de a poseda, cum credea Herbart, o monovalenţă estetică, elementele sensibile sînt polivalente, îndeplinind alte rosturi în natură şi altele în artă, iar în acest din urmă domeniu fiind integrate celor mai diverse stiluri şi intenţii revelatorii.

Cum se înfăţişează valorile terţiare în poezie, arta cuvântului ? Se aplică şi aici consideraţiile asupra naturii concrete, intuitive a artei ? Cuvîntul nu dispune, doar, de posibilităţi comunicative ale culorii, ale formelor plastice. Cuvîntul ne îndepărtează de obiect prin însuşi faptul de a-l numi, căci numindu-1, îl abstractizează. Cu cît un cuvînt e mai abstract, cu atît porozitatea lui creşte, scă- zînd proporţional densitatea intuitivă. Dar „masa intuitivă" a poeziei, ne linişteşte filozoful, se alcătuieşte datorită nu doar conţinutului semnificativ, ci (după cum a mai spus-o de cîteva ori) „corpului sonor ca atare" al cu- vîntului. în afară de semnificaţia cuvîntului, de conţinutul său imaginar-intuitiv, poezia actualizează şi însuşiri latente ale vorbirii, ca structura sonoră, ritmul. Ritm poate dobândi in anumite circumstanţe şi graiul cotidian, într-un poem însă ritmul „nu place desigur numai pentru sine, ci şi ca element care serveşte la revelarea sensibilă a unei mişcări sufleteşti ce s-a declarat în cineva ca un mister de revelat". Determinate de mutaţia existenţială într-un alt orizont decît acela al lumii obişnuite, „primenirile structurale", „transfigurările" în virtutea cărora rostirea poetică dobîndeşte „virtuţi alese şi rare" diferă, asemenea tuturor elementelor sensibile mobilizate de intenţia revelatorie şi impregnate de categorii abisale, de la un popor la altul, de la o regiune la alta, de la timp la timp şi de la individ la individ. Ritmul poeziei antice greceşti se deosebea profund de acela al vorbirii zilnice prin organizare metrică, dislocări de accent, regularitate, măsură. Era un mod,

acesta, de înscăunare a graiului poetic „într-o specială demnitate". Acesta era un grai privilegiat, un grai de sărbătoare, ce se cerea distanţat de rostirea cotidiană. Explicaţia nu poate fi, după Blaga, bineînţeles, decât de natură abisală. Năzuind în toate manifestările sale spre „nobilitarea tipizantă", spre măsură, grecul antic încerca şi în arta cuvîntului o „înnobilitare în consecinţă a graiului", delimitându-1 prin toate mijloacele de graiul vulgar. Ulterior, o dată cu formarea noilor popoare, tendinţa spre plasticizare nobilă, spre măsură, spre tipic, dispare, cedând locul înclinaţiei spre interiori

zare, spre „vibraţia sufletească muzicală", ca şi spre „accentuarea unei viguroase şi individualizate bărbaţii". Vorbirea poetică se muzicalizează „demonstrativ" prin apariţia rimei, la popoarele romanice, şi a versului aliterativ, la cele germanice. Alterările metrice, dislocările de accent, caracteristice poeziei greceşti şi latine, pier încetul cu încetul.

Evoluţia istorică a modurilor prozodice demonstrează că „ritmul, metrul, rima nu sînt valori absolute ale graiului poetic." Ele sînt cultivate sau părăsite în funcţie de intenţia revelatorie şi categoriile abisale ce decid din adîncuri orientarea creaţiei. *Cîntarea cîntărilor,* spre pildă, ignoră metrul, ritmul, rima, procedînd în schimb, în scopul sensibilizării, la „îndrăzneţe inversiuni sintactice" şi folosind versurile duble („rima de conţinut"), ce transmite un acelaşi sens în „jocuri de cuvinte paralele"[2]. Ritmul foarte

[1] **Procedeul va fi mai amănunţit studiat în *Ştiinţă şi creaţie* (1942), fiind identificat şi în literatura sumero-babilonienilor şi în cea egipteană. Exemplele date aici nu sînt scoase din *Cîntarea cîntărilor* ci din psalmi :**

Cînd Israel ieşi din Egipt,
Cînd casa lui Iacob părăsi poporul străin...
Marea văzu aceasta şi se retrase,
Iordanul se întoarse înapoi,
Munţii au săltat ca mieii,
Colinele ca oile tinere.

Acest paralelism, scrie Blaga, nu e creaţia evreilor, ci a sumerienilor, de la care a trecut în toată poezia religioasă imnică babiloniană. Un exemplu :

Tu dai sprijin solului al cărui drum e anevoios,
Călătorului pe mare care se teme de valuri tu-i dai curaj.

Căutîndu-i, după obicei, originile abisale, filozoful derivă procedeul din orizontul spaţial şi temporal al babilonienilor, arătînd anume că modurile specifice ale acestor orizonturi sînt dualitatea, paralelismul, în imaginaţia sumero-babiloniană, cosmosul e un ocean în care se află aşezată lumea, compusă din ceruri, pămînt, oceanul terestru şi o regiune subpămînteană. „Pămîntul e ca un munte în terase care iese din ocean. In mijlocul terasei de sus e situat Babilonul, cu turnul său. Ba- bilonului i-ar răspunde un Babilon în cer şi palatul morţilor în regiunea subpămînteană" *(Op. cit.,* p. 93). între cer şi pămînt ar exista o „simetrie de sens", între evenimentele cereşti şi cele terestre „o corespondenţă magică". Acest „paralelism geminat" poate fi 'urmărit în toată cultura babiloniană : templele au adesea cîte două turnuri, eroii din epopeea lui Ghilgame$ sînt doi, undeva, dincolo de „ocean" ar exista doi munţi la răsărit şi doi la apus etc. Relativ la spiritualitatea liber şi versul nerimat sînt proprii unei însemnate părţi a poeziei moderne, unde aceste încălcări ale poeticii europene tradiţionale „se pretează, din cale afară la revelarea misterelor în coordonatele unui anume stil". Golul pricinuit de aritmie şi de lipsa de rimă este compensat prin „belşugul inversiunilor sintactice" şi îndeosebi prin abundenţa metaforei propriu-zise", ale cărei îndrăzneală, relief şi „substanţă vizionară" lasă cu mult în urmă imagistica din vechea poezie. A face apel la rimă şi ritm într-o poezie saturată de metafore nu poate duce, crede Blaga, decît la efecte menite să dăuneze comunicării. Concentrarea elementelor sensibilizante nu poate depăşi o anume limită. O lege a compensaţiei impune o măsură, o cumpănă a mijloacelor expresive. „Nu poţi revela un mister în nobil şi măsurat metru antic şi să utilizezi în acelaşi timp şi metafore de factură prea îndrăzneaţă şi de o prea mare densitate vizionară". E un fapt istoric : „cînd abaterile metrice de la accentul obişnuit dispar, apare rima, cînd se sting ritmul şi rima, răsare substanţa metaforică de o acuitate şi palpabilitate aproape neverosimile". Asemenea abateri de la graiul curent nu pot fi suportate toate în acelaşi timp de rostirea poetică. „Poezia nu va folosi concomitent şi inetrul antic şi rima şi metaforismul de mare densitate". Aceasta pentru un motiv simplu. „Metaforismul de salturi temerare, pentru a se realiza psihologic e condiţionat de întrebuinţarea largă a pauzei, la citire ; asemenea pauze nu sînt îngăduite cînd poezia se împlineşte în versuri abundent rimate care cer să fie

auzite şi nici cînd poezia se mişcă în versuri regulate, în metru antic sau modern, care înaintează prin propriul lor dinamism şi nu permit zăbava psihologică necesară cristalizării unei viziuni". Valorile estetice .terţiare pot fi întrebuinţate în artă, pînă la saturaţie, nu însă pînă la suprasaturaţie ! Sculptura, bunăoară, nu va uza de culoare în aceeaşi măsură şi în acelaşi chip ca pictura ; dacă uzează, o face pe propriul risc. Culoarea e de prisos în sculptură, principial. Poate fi, este, de fapt. utilizată totuşi (de exemplu în sculptura sacrală, în vasele de Tanagra, în sculptura în lemn, gotică, barocă, în sculp-

babiloniană vezi M i r c e a E l i a d e , *Cosmologie şi alchimie babiloniană,* „Vremea" Bucureşti, 1937 şi *Traite d'histoire des religions*, Paris, Pâyot, 1968, passim.

tura greacă, egipteană), însă colorismul rămîne subordonat mijloacelor sculpturale. Altminteri se ajunge la suprasaturaţie. Sînt oare aceste păreri ale gînditorului nostru fondate ? Credem că da. Ele se cer însă verificate prin studii analitice speciale. Prilejul unei astfel de verificări îl poate oferi chiar poezia lui Lucian Blaga, care de la versul alb, abrupt, din volumele de dinainte de 1930 a evoluat încetul cu încetul spre o compoziţie şi prozodie neoclasice. Evoluţia metaforismului în lirica blagiană rămîne de studiat.

Am ajuns la a patra categorie de valori. Acestea sînt valori „flotante", adică se definesc în funcţie de „eficienţa istorică" a unora sau altora dintre factorii abisali. Este vorba, în fapt, de situaţia diverselor arte şi genuri artistice şi de raporturile acestora într-o anume epocă. Artele, apoi genurile constituite înăuntrul fiecărei arte, se delimitează, considerate din perspectiva concepţiei blagiene, atît prin obiectul specific fiecăreia (prin „natura sau prin semnele misterelor la a căror revelare se procedează") cît şi prin elementele sensibilizante („structurile terţiare"). Astfel, poezia posedă un cîmp de mistere aproape nelimitat şi, pentru sensibilizarea acestora, apelează la cuvînt, cuvîntul fiind vehiculat atît „ca un corp sonor în sine cît şi ca un purtător de semnificaţii". Cîm- pul de mistere al picturii se restrînge, aceasta putînd capta doar misterele ce iradiază în figuri, peisaje, obiecte, în ceea ce e accesibil văzului. Ca urmare, mijloacele ei se valorifică în limitele spaţiului bidimensional, concretinzîndu-se în culoare, linie şi semnificaţia reprezentărilor concrete. Şi mai îngust e domeniul sculpturii, căreia îi sînt accesibile doar misterele semnalate de figura umană (divină) şi accesoriile acestora[30]. Mijloacele sculpturale sînt date de posibilităţile spaţiului tridimensional, de calităţile plastice ale materiei, de proporţie, ritm, volum, de semnificaţia reprezentărilor. Foarte vast este în schimb spaţiul de mistere al muzicii, aceste mistere convertindu-se în ton, ritm, consonanţe şi disonanţe, aproape de loc în reprezentări concrete. Limitat la maximum e cîmpul de mistere al arhitecturii, artă în cuprinsul căreia semnificaţia coincide cu „rostul psihologic, practic sau social al construcţiei" şi ale căra mijloace depind de posibilităţile constructive ale materiei. Lărgimea sau îngustimea domeniilor diverselor arte, ne previne filozoful, nu avantajează şi nici nu dezavantajează pe vreuna faţă de cealaltă. Toate artele stau, din acest punct de vedere, pe aceeaşi treaptă ierarhică, dimensiunile cîmpurilor de mister fiind un criteriu pur cantitativ, inoperant. Cu atît mai puţin justificată ar fi o ierarhizare pe temeiul mijloacelor sensibile cu care operează o artă sau alta. Mijloacele sensibilizante sînt un criteriu de diferenţiere dar nu de ierarhizare. Faptul că poezia lirică încearcă revelarea unor mistere purtând semnalmentele trăirilor subiective pe căi date de virtuţile cuvîntului (sonaritate, ritm, armonie, imagini etc.), în timp ce poezia epică se îndreaptă către mistere ce poartă

[30] Mai nimerit ar fi a spune : *de o anume figură,* umană sau nu, căci sculptura modernă produce metafore a căror materie nu se reduce de fel la figura omului.

„semnalmentele întîmpla- rilor obiective de largă răsuflare", uzînd de mijloace care decurg din „puterea de întruchipare a cuvîntului", iar poezia dramatică își fixează ca obiect mistere semnalate de acțiuni în plină desfășurare și se bizuie, în ce privește mijloacele, pe reprezentarea directă și pe forța nemijlocită a cuvîntului, nu conferă vreuneia superioritate asupra celorlalte. Fiecare artă, fiecare gen își are plusurile și minusurile sale, așa încît în balanța valorilor, artele, genurile atîrnă egal.

Aceasta în plan teoretic. în ordine istorică simaţi^ sc complică. Sînt epoci cînd diferitele arte și genuri sînt prețuite relativ egal și epoci cînd preferința generală merge spre cutare artă sau spre un anumit gen. Unele epoci au cunoscut o netă diferențiere a artelor și genurilor, altele înfățișează, dimpotrivă, un amestec. Asemenea situații pornesc, după Blaga, bineînțeles, dintr-un fond abisal. Categoriile subconștientului se imprimă deopotrivă tuturor creațiilor de cultură, tuturor ramurilor artei, încît diferențierea feluritelor arte și a genurilor acestora nu atîrnă de ele. Dar matricile stilistice determină, totuși, unele aspecte ale diferențierii. Activizate în chip special, anumite categorii abisale (mai exact anumite elemente ce intră în

componența „năzuinței formative"[31]) decid orientarea spre tipic, altele spre stihial, iarăși altele spre modul individualizam. Sub presiunea celor dintîi ia ființă stilul clasic, sub stăpînirea căruia artele și genurile tind la o cît mai precisă delimitare, la autonomizare. Drama lui Sofocle, a lui Euripide e, prin excelență, „dramatică". Asemeni drama lui Racine și unele piese de structură clasică ale lui Schiller și Hebbel. Lirică „fără alte însușiri" este poezia safkă ; tot astfel aceea a lui Goethe (apropierea e mai mult decît discutabilă). Rafael, Leonardo au făcut pictura pură. Sculptură și nimic altceva este sculptura unui Myron sau a unui Praxiteles. Templele de pe Acropole sînt capodopere ale arhitecturii înfăptuite cu mijloace exclusiv arhitecturale. Nu tot așa se înfățișau artele grecești în timpuri preclasice, dominate de alte categorii stilistice : „sti- Malul", „individualizantul", „infinitul", nelimitatul" [32]. Atunci ele tindeau nu să se diferențieze ci să se juxtapună în una și aceeași operă. *Iliada* se recita însoțită de muzică, în canavaua ei se află „adevărate enclave lirice și dramatice". Tragediile lui Eschil nu sînt, nici ele, pure tragedii, mtrucît, în cuprinsul lor, dramaticului i se juxtapun „foarte ample livezi lirice și epice". O similară tendință de juxtapunere se poate constata în arta gotică și în aceea din pre- renaștere. *Divina comedie* aproape nu poate fi încadrată într-un gen oarecare. în domurile gotice, pictura și sculptura aderă Ia arhitectură, fac cu ea corp comun, în deosebire de sculptura greacă, ce colaborează fără îndoială cu arhitectura, rămînînd totuși autonomă, fiind izolabilă. Aceeași confluență a artelor diferite o învederează și faptul ea, în timpul gotic, în jurul catedralelor se organizau reprezentații de „mistere", „adevărate opere de cumul liric, epic, dramatic și ritual". O foarte pronunțată tendință asociativă caracterizează cultura bizantină, de orizont spațial „dezmărginit", asemenea celei gotice, dar stînd sub puterea

[31] **Ne arogăm dreptul de a face această precizare, spre a pune textul din *Ană și valoare* în acord cu teoria din *Orizont și stil,* unde modurile stilistice (tipizam, individualizam, stihial) sînt prezentate ca deri- irînd dintr-o aceeași categorie : „năzuința formativă".**

[32] **Trebuie oare să deducem din această enumerare că modurile „năzuinței formative" nu sînt doar cele trei numite în *Orizont și stil* (tipizant, individualizam și stihial), ci există, alături de acestea și altele ? Pare-se că da.**

categoriei formative a stihialului, spre diferenţă de cealaltă, îndrumată spre individualizam. Arhitecturii bizantine îi sînt juxtapuse pictura sacrală şi lirismul imnurilor liturgice. Perioadele imediat postclasice (aceea a barocului, de exemplu, sau a romantismului) înregistrează o năzuinţă diferită şi de cea clasică, separatoare, şi de cea preclasică, sau de cea proprie goticului, anume o năzuinţă nu doar de aliere a artelor şi genurilor, ci chiar de cotopire a lor, de osmoză, de sincretizare. în baroc apar „arhitectura cu perspectivele picturale şi iluzorii, sculptura pictată, care adoptă într-un fel aproape intolerabil structuri proprii picturii". încadrabilă in acelaşi stil, drama shakespeariană, „foarte dramatică", a acceptat, totuşi „o osmoză cu lirismul şi epicul". Nu e vorba de juxtapuneri, ca în tragediile lui Eschil, ci de adevărate întrepătrunderi de elemente dramatice, lirice şi epice. (Părerile în ce priveşte încadrarea lui Shakespeare sînt împărţite ; noi înclinăm a le subscrie pe acele potrivit cărora creatorul lui Hamlet trebuie considerat nu un exponent al barocului, ci un titan al Renaşterii). O desăvîrşită osmoză a celor trei genuri găsim în teatrul lui Calderon de la Barca şi al lui Lope de Vega. în epoca romantismului german s-a procedat — reaminteşte Blaga — chiar foarte conştient, programatic la încercarea de sincretizare. Friedrich Schegel preconiza o „poezie universală", în care toate genurile s-ar fi înecat, „ca într-o căldare fermecată, destinată gătirii unui suprem elixir". în „romanele" unor scriitori precum Tieck, Novalis, Jean Paul se amestecă şi se întrepătrund toate genurile literare. Wagner emite ideea operei muzicale ca artă sintetică. O altă consecinţă a activizării într-o epocă dată a unor tendinţe formative sau a altora e raportul ierarhic dintre arte şi genuri în timpul respectiv. în perioade clasice sau clasicizante, artele, genurile, structurile proprii acestora sînt autonome si se bucură de consideraţie aproximativ egală, toate înflorind deopotrivă. Aşa în clasicismul antic, aşa în Renaştere, aşa în clasicismul francez şi în cel german. De îndată însă ce păşim în alte epoci de creaţie, constatăm fenomenul dominaţiei unei anumite arte sau unor anume genuri. Stilul bizantin, de pildă, a stimulat arhitectura şi poezia liturgică, dar aproape de loc drama. în baroc şi-au găsit climatul cel mai propice pictura şi drama, acestea tinzînd
să intre prin infuzie în constituţia tuturor celorlalte arte. Goticul e un stil propriu prin excelenţă arhitecturii ; sub regimul său pictura şi sculptura capătă aspecte arhitecturale.

Caracterizat printr-un orizont infinit şi prin tendinţa de a se „pulveriza în nuanţe dematerializante", impresionismul (în care Blaga include cam abuziv şi simbolismul) avantajează pictura şi poezia lirică în detrimentul arhitecturii şi dramei („Maximul" pe care simbolismul I-a dat în teatru, notează filozoful, în paranteză, e opera lui Maeter- linck. Dar a lui Paul Claudel ?). în climatul impresionist, „sculptura lui Rodin se distinge prin foarte vădite trăsături lirice şi picturale". Nu numai sculptura lui Rodin, de fapt. Asistăm la o tendinţă de liricizare, de dezobiectivare a tuturor artelor. Acum se declară insurecţia antimimetică, ce constituie, poate, nota deosebitoare esenţială a mişcării artistice moderne.

în legătură cu „eficienţa istorică" a factorilor stilistici, cu „izbucnirea unor anume categorii abisale în cursul istoriei" crede Lucian Blaga că trebuie puse şi idealurile de umanitate ale diverselor epoci. De ce, bunăoară, antichitatea greacă n-a acordat „omului universal" preţuirea de ■ care acesta avea să se bucure ulterior ? Mai mult ca sigur fiindcă vechii elini atribuiau valoare (sub imperiul categoriilor abisale ale orizontului limitat şi tipizantului) faptului clar, precis definit, autonom. Multilateral înzestrat, Platon a optat pentru filozofie, renunţînd implicit şi la ambiţiile

politice şi la cele literare, arzîndu-şi producţiile poetice. Pentru antici universalismul nu constituie un ideal. „Omul universal" este un ideal renascentist, un aspect, implicit, prin care Renaşterea nu e o simplă „renaştere" a antichităţii. Apar în Renaştere personalităţi covîrşitoare (Leo- nardo, Michelangelo, Cellini), care, producîndu-se în mai multe arte şi ştiinţe deodată, se conformeaz.ă totuşi, precum Goethe, mai tîrziu, canoanelor fiecărui gen, disciplinei fiecărui domeniu luat în posesie, spre diferenţă de romantici, al căror universalism e de natură osmotică, ducînd la confuzia planurilor, la ştergerea fruntariilor dintre arte şi genuri.

Pe ultimul loc în ierarhia structurilor artistice stau valorile accesorii. Acestea nici nu intră în constituţia propriu-zisă a operei, fiind chemate doar să reliefeze valorile structurale. Opera se poate chiar dispensa de ele, dar în cazul acesta ea se privează de nişte mijloace care îi permit să-şi etaleze însuşirile. Mai grav e cînd se întrebuinţează valori accesorii inadecvate naturii unei anumite opere. Rostul valorilor de această categorie este fie de a izola, fie de a încadra opera de artă. Un tablou e izolat prin cadru, o statuie prin postament, o poezie prin dispunerea versurilor sau prin modul recitării. Prin această izolare, valorile respectivelor opere sînt puse, implicit, în relief, putînd fi compromise prin elemente izolatoare improprii. în rîndul celorlalte elemente accesorii, integratoare, intră natura şi acele opere de artă care — într-un muzeu — încadrează o altă operă. Impresia produsă de o catedrală gotică se va resimţi lămurit de pe urma aşezării acesteia. Aşezat în cadrul naturii, într-un anume peisaj, un asemenea monument arhitectonic impresionează altfel decît înconjurat de clădirile unei cetăţi medievale sau de masivele blocuri ale unui oraş modern. Ca exemplu se dă actualul cadru al domului Sf. Ştefan din Viena, mult mai puţin avantajos decît acela de acum cîteva secole, cînd edificiul era împrejmuit de un cimitir şi de o piaţă cu case relativ mici, în stil gotic sau baroc. în aceeaşi situaţie se găsesc, probabil, toate sau aproape toate catedralele din marile oraşe europene.

OPERA – „COSMOID"

După toate aceste clarificări, iată-ne iar în faţa întrebării capitale : ce este, în concluzie, opera de artă ? Ni s-a spus de la început : e fapt de cultură, convertire a „misterelor" pe plan intuitiv şi de sensibilitate, fatal impregnată de categoriile abisale ; pe scurt, „creaţie". Structurile specifice odată descrise, filozoful reintegrează arta în ansamblul culturii, căutînd să o definească global, nu în specificitatea ei faţă de celelalte producţiuni spirituale, ci prin raportare la universul obiectiv.

Opera de artă, proclamă Blaga, este — asemeni tuturor celorlalte creaţii spirituale — un „cosmoid". Un cosmoid, adică un similicosmos, o lume specială, esenţial deosebită de lumea dată. Teoria aceasta o găsim expusă amplu în *'Geneza metaforei şi sensul culturii* şi mai rezumativ în *Artă şi valoare.* Prin pluralitatea şi „sinergia arhitectonică", prin convergenţa lor cosmogenetică, categoriile abisale formează, asemenea categoriilor cunoaşterii receptive, osatura unei lumi. A unei lumi cu o alcătuire proprie şi cu hotare bine precizate. Un prim aspect al disanalogiei dintre lumea operei de artă şi cea empirică e faptul însuşi că, spre diferenţă de aceasta din urmă, cea dintîi nu este o lume dată, ci una „plăsmuită". Universul fenomenal e unul singur : compus din lucruri, evenimente, subiecte şi obiecte. Lucrurile sînt părţi, fragmente, din însumarea cărora ia naştere „lumea". Pe „podişul plăsmuirilor revelatorii" există însă nu un singur univers, ci o infinitate de universuri. O operă de artă, un mit, o teorie nu sînt doar părţi, frînturi ale unui cosmos, ci fiecare constituie o lume aparte, întrucît fiecare cumulează, „în sine şi pentru sine", stigmatele unei „garnituri întregi" de categorii abisale.

în baza concepţiei sale că opera de artă este, asemenea teoriilor ştiinţifice şi metafizice, asemenea miturilor, un cosmoid, Lucian Blaga recuză, după obicei, o seamă de păreri ce atribuie creaţiilor artistice o altă natură. în *Geneza metaforei,* el supune unei acute critici teoriile care prezintă

opera de artă drept expresia plastică a unui Weltanschaung. A crede cu Dilthey, Nohl, Dworzak, Ermattinger şi alţii că artistul realizează în operă un echivalent plastic al unei filozofii, al unei concepţii sau „viziuni cosmice" e, după gînditorul nostru, nu doar naiv, ci de-a dreptul primejdios. Adoptînd această opinie, ne-am însuşit implicit criterii absolut false, deplasate, de apreciere a creaţiei artistice. Cea mai bună operă ar urma să fie socotită aceea care exprimă o concepţie, un sentiment al lumii în chipul cel mai clar, mai explicit şi, poemul didactic ar deveni, în consecinţă, regele literaturii. „Dar (constată Blaga, cu satisfacţie) chiar şi cea mai embrionară sensibilitate artistică e, prin firea ei, ferită de asemenea grosolane criterii". între opere de artă şi filozofii există, neîndoios, paralelisme (pot fi, de exemplu, omologate stilistic metafizica unui gînditor mistic precum Meister Ekhart şi un dom gotic), dar în nici un caz cea dintîi nu este simplă transpunere a unei concepţii în plan intuitiv. Concepţia nu reprezintă un „prius" explicativ faţă de operă, nu e o „mumă" a ei ; raportul dintre ele e mai cu rînd fratern. „Muma" aimîndurora e încercarea umană de revelare a misterelor, încercare ce înă determinări abisale, ducînd inevitabil la „metaforă". De aci şi posibilitatea paralelizării. Paralelizarea devine posibilă în măsura în care atît

concepţiile cît şi precipitatele artistice sînt „cosmoide“ închegate în aceleaşi tipare stilistice. Hotă- rîndu-ne să articulăm şi părerea noastră, ne vom declara deplinul acord cu teza filozofului român că nici o operă de artă izbutită nu e o pură traducere în imagini şi simţăminte a unui Weltanschaung oarecare, o ilustrare a unei filozofii. Ar fi curată inepţie, spre pildă, repudierea poeziei sau creaţiei dramatice a lui Blaga, sub cuvînt că metafizica scriitorului e inacceptabilă. Fiecare produs al spiritului omenesc se cere judecat după criterii imanente. Concepţia despre lume nu este, categoric, în raport cu opera de artă, un „prius“ explicativ. Dar, fiind o lume, oricît de aparte (un „cosmoid"), opera de artă nu exprimă oare un sentiment existenţial ? Sintetizînd anume orizonturi (spaţial şi temporal), vădind un anume accent axiologic, o anume atitudine faţă de destin, o anume năzuinţă formativă, ema- nînd, dintr-o matrice stilistică anumită, nu comunică ea„ prin aceasta, o înţelegere şi un sentiment a) existenţei, o viziune a lumii ? Nu, răspunde Blaga anticipat ; viziunile (dacă prin „viziuni" înţelegem concepţii) sînt precipitate ale conştiinţei, în timp ce categoriile stilistice suie din adîncuri inconştiente. Prea bine, vom replica la rîndul nostru. Numai că, după cum ne-a învăţat chiar Lucian Blaga, categoriile inconştientului parvin în sfere de conştiinţă prin „personanţă". Ele ajung chiar să se impună ca „valori". Evident, artistul nu porneşte de la o concepţie despre lume perfect elaborată, cristalizată, susceptibilă de a fi transpusă ca atare în operă. Nu, opera e mai adesea expresia unei căutări, unor zbuciumări, unor eforturi de înţelegere, de autoclarificare. Ele exprimă, am putea zice, mai curînd o preconcepţie, o aspiraţie la cunoaştere (sau bucuria cunoaşterii, entuziasmul de a fi ajuns la o limpezire). Concepţia, cînd e perfect închegată nu se exprimă în opere de arta, acestea pierzîndu-şi respectiva calitate, automat, de îndată ce expun didactic „idei" ; concepţia, după ce s-a cristalizat, ia calea studiului, a eseului, a tratatului. Proba cea mai concludentă ne-o oferă însăşi creaţia lui Blaga. Am accentuat că ea nu poate fi dedusă din filozofie, considerată un reflex al acesteia. Cine procedează astfel, nesocoteşte criteriul istoric, face abstracţie de faptul că poemele blagiene „filozofice" sînt anterioare sistemului filozofic al autorului. Dar chiar dacă raportul cronologic ar fi invers, procedarea tot nu s-ar justifica. O operă literară, umbră a altei opere, filozofice, iată o existenţă parazitară, dezolant de inutilă. O operă de artă, ori e izbutită, şi în consecinţă trebuie cercetată ca atare, ori este ratată şi în acest caz, nu merită interes. Nici simpla răsturnare a termenilor nu este, desigur, indicată. Spre a discuta sistemul filozofic desfăşurat în cele trei „trilogii" nu trebuie făcut apel la creaţia lirică şi la teatrul autorului. Rămîne totuşi un fapt că o seamă de viziuni poetice şi dramatice anticipează, prefigurează concepte filozofice. „Orbul" din *2a- molxe,* Marele Orb din *în marea trecere* vor deveni în „trilogii" Marele Anonim. „Somnul" din *Lauda somnului* e „starea de graţie" descrisă în *Cunoaşterea luciferică.* „Runele" din *La cumpăna apelor* sînt peceţi ale misterelor de care ne ţine izolaţi „cenzura transcendentă". Şi aşa mai departe. Natural, simbolurile lirice şi conceptele metafizice nu pot fi reduse la numitor comun. Ar însemna să le deposedăm pe unele de încărcătura afectiv-imaginativă, de* inefabil, iar pe celelalte de o anume rigoare demonstrativă, la care tind. însă, pe de altă parte, nu se poate nega că, în cazuri precum cele citate, conceptele s-au născut din simboluri într-un chip analog aceluia în care anumite categorii abisale răzbat, potrivit teoriei filozofului nostru, în conştiinţă, la început ca prevalori apoi ca valori. Cu alte cuvinte, lirica blagiană comunică nelinişti, obsesii, sfîşieri, din care, prin decantări succesive, au rezultat în cele din urmă idei precis conturate, din articularea cărora s-a constituit un amplu edificiu metafizic. Fără a considera, deci„ opera literară a lui Lucian Blaga (şi a oricărui alt scriitor) o tălmăcire sau

un simplu preambul al filozofiei autorului, v&m susţine că această operă transmite negreşit o viziune, nu, desigur în sensul de concepţie cristalizată, dar în sensul de înclinaţie, stare de spirit, orientare, atitudine, în sensul de concepţie virtuală, de „idee" a unei concepţii. Pe această temă s-ar putea scrie studii întregi. Ce raporturi există între categoriile abisale şi gîndire ? Admiţînd că acestea îşi pun sigiliile pe toate produsele conştiinţei, de ce n-am recunoaşte că şi ele îndură influenţe din partea intel:ctului ? Ni se atrage în repetate rînduri atenţia asupra imuabilităţii matricilor stilistice. în funcţie de ce se produc mutaţiile ? Filozoful răspunde invariabil : mister ! Noi ne putem însă îngădui să acordăm un rol în aceste prefaceri proceselor istorice complexe, inclusiv dezvoltării intelectuale, progreselor cunoaşterii. Iar în sfera existenţei individuale formaţia spirituală, lărgimea sau îngustimea orizontului cunoaşterii, poziţia ideologică, orientarea conştientă, într-un cuvînt,. exercită indiscutabil o înrâurire, de loc neglijabilă, asupra inconştientului şi a categoriilor sale.

Conceperea operei de artă drept „cosmoid" infirmă şi teoriile ce tind să reducă arta la aspectele ei pur formale, în *Geneza metaforei* se acordă un întreg capitol, plus un consistent paragraf din capitolul următor, criticii vestitei lucrări a lui Heinrich Wolfflin *Principii fundamentale ale istoriei artei* (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe), care, studiind tranziţia de la clasic la baroc, prezintă transformările de ordin formal suferite de pictură în cursul acestui proces drept *legi* ale evoluţiei artei, general valabile. Evoluţia de

la arta renascentistă de structură clasică la cea barocă se caracterizează, după Wolfflin, prin trecerea de la „liniar" la „pictural", de la „planuri" la „admcime", de la „forma închisă" la „forma deschisă", de la „multiplicitate" la „unitate" de la „claritate absolută" la o „claritate relativă". Enumerînd aceste concepte, Blaga observă „congruenţa desăvîrşită", „reciprocitatea congruentă" între „feţele" fiecăruia dintre cele două stiluri. Dar dacă e aşa, dacă, după cum recunoaşte Wolfflin însuşi, cele cinci „principii fundamentale" pot fi considerate drept „cinci aspecte diferite ale unuia şi aceluiaşi lucru" [1], rezultă că ele nu posedă calitatea de „categorii". După istoricul şi teoreticianul german al artei, stilul ar fi o existenţă monocategorială. (în fapt Wolfflin susţine tocmai pluricategorialitatea stilului, accentuînd că nu trebuie luată „ad literam" afirmaţia sa de mai sus). Categoriile, atît ale cunoaşterii, cît şi cele abisale, presupun atît discontinuitatea de esenţă şi pluralitatea cît şi „convergenţa, co smogenetică". Neîndeplinind aceste condiţii, conceptele formale propuse de Wolfflin şi adepţii săi — foarte utile „pentru analiza şi identificarea stilistică a operelor de artă" — se dovedesc inoperante în cercetarea „substraturilor", stilului. Ele nu sînt în măsură să explice *„complexitatea cosmoidală* a unui stil", „asemănarea sau deosebirea, cînd parţială, cînd mai profundă, dintre stiluri, „varietatea însăşi, incomensurabilă, a stilurilor". ^Complexitatea cosmoidală a unui stil nu poate fi lămurită fără discontinuitatea, eterogeneitatea şi pluralitatea categorială imanentă unei matrici stilistice inconştiente. Iar asemănarea, deosebirea şi varietatea stilurilor implică în chip necesar posibilităţi nelimitate de combinare şi permutare între categoriile abisale". O singură categorie, oricare ar fi, nu e în stare să dea naştere unui „cosmoid". Gînditori şi istorici ca Nietzsche, Riegl, Frobenius, Spengler, Wolfflin, Schmarsov ş.a. nu numai că atribuie stilul conştiinţei, iar nu inconştientului, dar îl înţeleg monocategorial sau chiar necategorial, privîndu-se astfel de posibilitatea de a elucida

[1] **Heinrich Wolfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluţiei stilului in arta modernă,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1968, p. 193.**

multiplicitatea problemelor pe care fenomenul „stil" le ridică.

Văzînd în opera de artă un „cosmoid", Lucian Blaga ne avertizează să nu confundăm „cosmoidul" cu un „microcosm". Microcosmul e un rezumat, un „model în mic", un comprimat al lumii date, o oglindă a întregului. Nil acesta e cazul operei de artă. Ea nu reproduce, nu imită, nu rezumă existenţa obiectivă. Ea „are structuri, fără corespondenţe simetrice în lumea dată, fiind clădită pe o seamă de coordonate categoriale, de provenienţă abisală, *altfel structurate* decît categoriile lumii date".

Nefiind un „microcosm", opera nu e nici un „organism[11], cum o consideră un Oskar Walzel şi, de fapt, aproape întreaga estetică germană. Walzel descoperă originea teoriilor organiciste tocmai în gîndirea lui Plotin, care vedea în frumos expresia unui factor interior : „endon eidos". Acest „endon eidos" devine „inward form" la moralistul englez Shaftesbury şi „inner Form" la Goethe. Examinînd mai îndeaproape conceptul goethean, Blaga crede că „forma interioară" nu e decît „fenomenul originar", în altă expresie, aplicarea acestui concept la opera de artă. Aşa cum fenomenul originar al „foii" se găseşte la originea tuturor plantelor, acela al „vertebrei" la originea tuturor organismelor animale, aşa cum „luminosul" şi „întunecatul" produc culorile, tot aşa „forma interioară" ar fi, după Goethe, factorul generator al operelor de artă. Bineînţeles (completează Blaga, convins că nu denaturează), operele nu derivă, asemenea pliantelor, dintr-o unică şi eternă „formă interioară", ci fiecare îşi are „forma" germinativă proprie. Admiţînd

ingeniozitatea construcţiei, gînditorul nostru respinge teoria ca atare („A admira pe un poet — va scrie el în *Discobolul* — înseamnă a-i accepta şi opera ca atare. A admira pe un gînditor nu înseamnă însă a-i accepta şi ideile ca atare"). A socoti opera de artă un organism — iată, jubilează Lucian Blaga, un mod specific german de a privi lucrurile. Un alt mod, opus, este cel romanic. Gîndirea germană, individualizantă, e organicistă ; cea romană, tipizantă, e o gîndire formalistă. Spiritul romanic vede în forme nişte „entităţi absolute", „amfore metafizice, de sine stătătoare, care aşteaptă să fie umplute". Pentru spiritul germanic, opera de artă este un organism, pentru cel germanic — un fel de cristal. In fapt, ea nu e nici una, nici alta. Opera de artă e produsul unor factori ce nu intervin în nici un fel în structurarea organismelor şi a cristalelor. „Opera de artă este un obiect cu aspect de cosmoid, fiindcă în ea se exprimă o garnitură întreagă de categorii speciale, o matrice cosmogenetică suficientă sieşi" [33]. în consecinţă : Cel ce a înţeles odată deosebirea între organism, cristal şi cosmoid, va fi încercat pentru totdeauna de o legitimă sfială de a mai rosti cuvîntul «operă de artă» în aceeaşi zi cînd s-a întîmplat să pronunţe cuvintele «organism» şi «cristal»". Spre a fi în ton, e cazul, negreşit să observăm că, ide vreme ce toate construcţiile teoretice (inclusiv concepţia germanică, potrivit căreia opera de artă este un „organism", şi cea romanică, în lumina căreia opera s-ar asemăna mai curînd cu un cristal) sînt abisal modelate, nu încape dubiu că teoria blagiană a „cosmoidelor" circumscrie, la rîndul său, un mod de a considera arta la fel de relativ, pentru că şi această teorie ca oricare alta, fiind stilistic determinată, ne apropie de „mister" exact în aceeaşi măsură în care ne distanţează.

ARTĂ ŞI VALOARE

Atribuind inconştientului un rol atît de covârşitor în tot ce înseamnă creaţie, filozofia blagiană a culturii aşază implicit problematica valorii într-un cadru teoretic inedit. Sînt valorile o lume aparte, „fapte obiective aparţinînd unui anumit mod al experienţei" (Max Scheler), „condiţiile posibilităţii bunurilor" (N. Hartmann) ? Pot fi ele socotite nişte esenţe, nişte entităţi de tipul „ideilor" platonice, al „eidosului" aristotelian ? Sau dreptatea e de partea concepţiei psihologiste şi subiectiviste, potrivit căreia valorile nu sînt (cum scrie R. Muller-Freienfels) decît „scheme vide, pe care personalitatea trebuie să le impregneze cu sîngele său, pentru a le trezi la viaţă" 34. Nu ! răspunde Blaga. Valorile nu sînt nişte „essentia", nişte „eidosuri", dar nici simple expresii ale unor stări subiective. Greşesc atît idealiştii obiectivi şi fenomenologişti, cît şi psihologiştii. Valorile nu sînt nici obiective, nici subiective ; ele sînt mai curînd cvasi-obiective. Recunoaştem în acest raţionament o poziţie analogă celei adoptate altădată în problema cunoaşterii. Cunoaşterea, citim în *Censura transcendenta,* nu e nici obiectivă, nici subiectivă, ci cvasi-obiectivă. Dată fiind censura transcendentă, cunoaşterea tnanscende obiectul doar prin „ideea-negativ" a misterului. In latura pozitivă, ea nu e decît un „fenomen de conştiinţă", însă astfel constituit încît realizează, cel puţin impropriu, ideea de cunoaş-tere pozitiv adecvată. Cum ? Prin *constantizare.* Unei anumite transcendenţe iraţionale, subiectul individual îi răspunde întotdeauna cu

---

[33] **Acestui concept şi proliferărilor lui în gîndirea secolelor XIX şi XX, Blaga i-a consacrat, cum se ştie, un studiu, *Fenomenul originar.* Editura Fundaţiei, Bucureşti, 1925.**

34 *Trilogia cunoaşterii,* p. 409.

aceeaşi senzaţie, bunăoară cu senzaţia de roşu, constantizînd-o astfel. „Deşi modul categorial e o *structură* subiectivă, prin faptul că aplicarea lui e totdeauna *stîrnită* de obiect, modul categorial devine semn al «obiectului»" [2]. îmbrăcată, printr-un impresionant *mi- micry,* în hainele cunoaşterii obiectiv-adecvate pînă la

confundare cu aceasta, „cvasi-cunoaşterea“ deţine cu succes funcţia de „vicariat", de „locotenenţă" a cunoaşterii. Cunoaşterea individuală fiind un „organ de convertire apologică a misterelor existenţiale în cadrul vast al unei ontologii censoriale" [3], nu obţinem, cu concursul ei, decît
o „revelaţie disimulatoare“, dar aceasta ne procură iluzia revelaţiei autentice, necenzurate : „iluzia adecvaţiei". Iluzia adecvaţiei e un moment întregitor al censurii transcendente, „supraasigurarea" ei. Un proces similar se produce, după părerea lui Blaga, şi în cazul receptării unor bunuri investite de conştiinţa umană cu calitatea de „valori". Valorile sînt de două feluri. Există valori mediative, „valori-mij- loace", şi „valori-terminus". Acestea din urmă nu se afirmă niciodată „simplu ca atare". Prin faptul însuşi al afirmării, ele capătă o însemnătate sporită, „un miraj în plus“. Conştiinţa le atribuie calitatea de existenţe fie „obiective", fie „autonome", fie „absolute". îmbogăţite astfel, prinse ca într-o aură, ca într-un „halo mirific", valorile obţin un maximum de eficienţă, dobândesc toate aparenţele unei lumi *obiective*. Punînd punctul pe i, în pofida voinţei filozofului, noi am zice : valorile nu *par* doar, ci chiar *sînt* — pentru om — obiective. Se prea poate ca oibiectiivitatea lor să ifie, din perspectiva, absolutului, iluzorie, dar pentru conştiinţa umană (unicul instrument prin care luăm în posesie existenţa) această iluzie se confundă cu însăşi realitatea. Nu avem cum verifica dacă vreo conştiinţă supra- sau extra- umană percepe existenţa asemenea conştiinţei noastre, dacă valorile noastre sînt sau nu valori absolute, dar universalitatea „iluzionării finaliste", constanţa ei, dobîndeşte — la nivelul umanităţii — caracter de obiectivitate.

Pe ce căi se înfăptuieşte „iluzionarea finalistă", care e mecanismul ei ? Există, aflăm din *Artă şi valoare,* trei tipuri de iluzionări. în structura celor mai simple dintre acestea, inconştientul intră în sens limitat, biologic-psihologic. O culoare oarecare e percepută cu un viu sentiment de satisfacţie. E răspunsul dat de conştiinţă unui fapt în care ea recunoaşte un „bun", o „valoare". Dar pentru ca acel sentiment să se declare, a fost necesară o prealabilă stare inconştientă, care să prefigureze satisfacţia resimţită de conştiinţă. Faptul amintit (culoarea) a declanşat în subconştient o stare mirificantă, în temeiul căreia, printr-un fel de alienare, el a fost prefăcut în „bun" (obiectiv, autonom sau absolut). Preluînd „bunul", conştiinţa încearcă o satisfacţie *deplină ;* înregistrînd starea de plăcere prefiguratâ» inconştientă, ea percepe faptul respectiv ca „valoare", în procesul unor „iluzionări finaliste" mai complicate intervine însuşi modul ontologic specific uman, ce mobilizează categoriile abisale. Iluzionările de acest fel („ontologice") se produc în contact cu acele bunuri (valori) pe care omul şi le creează el însuşi şi care procură satisfacţie în ordine existenţială specific umană. Tehnica obiectivă rămîne cea descrisă, însă ea se realizează într-un plan superior. Asemenea faptelor naturale, un fapt de cultură oarecare, o operă de artă în speţă, provoacă o stare de satisfacţie prefigurată în temeiul căreia conştiinţa operează „transfigurarea mirifică" a respectivei opere, transformînd-o în „bun“ şi „valoare". Opera ni se înfăţişează, în consecinţă, ca şi cum ar reprezenta o valoare în sine (obiectivă, autonomă, absolută), ca şi cum ar constitui un „bun" indiferent de existenţa sau inexistenţa unui subiect care să o perceapă ca atare. Pe lîngă aceste două tipuri de iluzionări, mai există şi un al treilea, în cadrul căruia se efectuează nu numai o obiectivare, dar o adevărată mutaţie a lor. Procesul, extrem de paradoxal, afectează valorile stilistice. Considerate metafizic, categoriile abisale apar ca nişte „frîne transcendente", ele îndeplinind „un rol izolator limitativ, aproape negativ". Marele Anonim îngrădeşte prin ele puterea creatoare a omului. Deci, categoriile stilistice îndeplinesc în procesul creaţiei un rol analog celui

[3] *Idem,* P. 379.

exercitat în cunoaştere de ,*cenzura transcendentă". „Frînele" sînt pandantul „cenzurii".

Spre a facilita înţelegerea raţionamentelor filozofului, vom aminti că, în concepţia sa, categoriile conştiinţei do- bîndesc funcţiile unei implacabile cenzuri, acestea interpu- nîndu-se asemenea unei site între subiectul cunoscător şi neînţelesurile ce-i stau în faţă. Cunoaşterea absolută, pozi- tiv-adecvată şi nelimitată, este apanajul Marelui Anonim, omul nu poate cunoaşte decît prin categorii, iar categoriile fragmentează cunoaşterea şi o denaturează. Nici un mister existenţial — scrie Blaga, în obişnuitul său limbaj metafo

ric — „nu trece pragul cunoaşterii, rămînînd ceea ce este. Pragul cunoaşterii e un prag fermecat care transformă pe orice oaspete care-l calcă" [35]. De ce ? în virtutea căror considerente metafizice nu-i este permisă omului decît o cunoaştere disimulatorie ? Dacă am putea cunoaşte „obiectiv", răspunde filozoful, existenţa n-ar mai avea, de la un timp taine pentru noi, şi într-o asemenea situaţie, orice activitate spirituală ar înceta : ştiind totul, am cădea într-o „stază perpetuă", am deveni „cristale visătoare şi imobile". Aceasta nu se va întîmpla însă niciodată, ne liniştește autorul *Trilogiei cunoaşterii,* căci „sîntem creaturi înadins refuzate de adevăr, spre a fi cu atît mai mult creaturi destinate creaţiei" [36]. Curioasă liniştire ! Dîndu-ne seama că tot ce cunoaştem e fals, are vreun rost să ne îndîrjim întru sporirea cunoaşterii ? Ştiind că nu vom şti nimic sigur, niciodată, oricît de mult vom lărgi şi adînci cunoştinţele, de ce să ne încăpăţînăm a duce împotriva „misterului[11] un război fără sorţi de izbîndă ? De ce să nu depunem armele, acceptînd „staza perpetuă" ? Nu procedăm aşa, explică Blaga, întrucît, pentru supraasigurarea „cenzurii", factorul absolut i-a asociat inseparabil „iluzia adecvaţiei". Fie, dar, divulgîndu-ne secretul, filozoful ne-a spulberat această „iluzie". Mai poate fi numită iluzia iluzie cînd avem conştiinţa ei ? în artă da, însă, vorba filozofului, „asta e cu totul altă poveste". Să mergem mai departe. Cenzura transcendentă mai e necesară, citim în *Trilogia cunoaşterii,* şi din alte motive. O cunoaştere individuală absolută ar deveni primejdie mortală pentru subiectul cunoscător. Dacă un Nietzsche, un Weininger au putut fi zdruncinaţi în asemenea măsură chiar de o cunoaştere parţială, cu atît mai catastrofale urmări ar putea avea pentru mulţi cunoaşterea integrală ! Cîţi nu încearcă adevărate spaime la gîndul morţii, care e doar un rod parţial al cunoaşterii ? Cum ar reacţiona aceştia descoperind posibile adevăruri şi mai grozave ale condiţiei omeneşti ? Renunţînd la observaţia, pe oa.re o poate fac2 oricine, că Nietzsche şi Weininger n-au înnebunit doar din cauza excesivei lor iniţieri filozofice, sîntem ispitiţi să observăm că primejdia pe care o cunoaştere

necenzurată o poate prezenta pentru subiectul cunoscător se aplică doar individuaţiunii în starea ei actuală. O emancipare atît de radicală ca aceea pe care ne-ar procura-o cunoaşterea deplină ne-ar fi insuportabilă avînd în vedere constituţia psihică pe care o posedăm acum. însă, cum funcţia creează organul, e de presupus că şi cunoaşterea obiectiv adecvată, necenzurată, şi-ar crea organe corespunzătoare. Poate, chiar şi le creează ! Nu, desigur, dintr-odată, spectaculos, însă pe măsură ce, în practica social-istorică infinită a cunoaşterii, spiritul uman ia în posesie necunoscutul, preschimbîndu-1 în cunoscut, el îşi adaptează corespunzător instrumentele. Un singur om, da, n-ar pujtea suporta revelaţia adevărului absolut, dar umanitatea înaintează spre el cu tenacitate. Celelalte motivări de ordin metafizic ale „cenzurii" ne

[35] *Trilogia cunoaşterii,* **p. 337.**
[36] *Ibidem,* **p. 372.**

[36] Cea mai amplă analiză marxistă a gnoseologiei lui Blaga a întreprins-o {nu fără unele regidităţi dogmatice) acum cîţiva ani T. Tar- tulian, în „Viaţa românească'*, XVI, nr. 6—7, iunie-iulie 1963. Studiul a fost reprodus, cu modificări şi nuanţări, în *Eseuri,* E.p.l., 1968.

transportă în plin mit, în poezie, încît nu ne rămîne decît să admirăm poetul, care a eclipsat pe filozof. Printr-o cunoaştere totală, crede Blaga ar fi primejduit nu doar subiectul cunoscător, ci şi obiectul. Cine vede pe Dumnezeu moare, zice *Biblia*. Iar autorul *Cenzurii transcendente* completează : „...n-ar muri numai cel ce-l vede, ci o putere s-ar stinge şi în Dumnezeu. Dacă cineva ar vedea pe Dumnezeu ar putea să piară în parte Dumnezeu însuşi ; o asemenea cunoaştere ar echivala cu o castrare parţială a Divinităţii" [6]. Parvenind la o cunoaştere absolută, omul, fiind deopotrivă cu presupusul Creator, ar voi să i se substituie şi s-ar ajunge la o descentralizare a existenţei. Pentru toate aceste raţiuni, „barierele cenzurii transcendente fac parte integrantă din fiinţa noastră" [7], avînd un „caracter *totalitar* şi *preventiv*" [8]. Concluziile unei asemenea teorii nu pot fi decît descurajante, ele ducînd inevitabil la agnosticism, şi chiar la completa abolire a raţionalismului. De altfel, ideile din *Cenzura transcendentă* sînt încununarea metafizică a tezelor din *Eonul dogmatic* şi *Cunoaşterea luciferică,* în care se face apologia „dogmei", a „minus-cunoaşterii". Spiritul uman, susţine gînditorul, nu poate (dată fiind „cenzura transcendentă") „converti" pozitiv-adecvat misterele existenţiale; poate doar sa le „varieze" calitativ : să le „atenueze", să le „permanenti-

.zeze“ sau sa le „potenţeze". Din asemenea operaţii rezultă trei grade ale cunoaşterii : „plus-cunoaşterea“, „zero cunoaşterea" şi „minus-cunoaşterea“ („dogma"). Aceasta din urmă implică „integrarea în mister“, „ecstazia", recunoaşterea neputinţei raţiunii de a parcurge necunoscutul pînă la capăt. Către asemenea concluzie credea Blaga, încă în *Filozofia stilului,* că ne îndrumă anumite antinomii, din cîmpul ştiinţei, precum cele implicate în teoria relativităţii. Acceptarea de către Einstein a experimentului Michelson, - cu formularea concluziei că lumina îşi păstrează faţă de orice sistem de mişcare, viteza de 300 000 km pe secundă, era socotită de el o „dogmă", echivalentă aceleia prin care sfinţii părinţi decretaseră cu secole înainte identitatea dintre 1 şi 3. Că nu era aşa au arătat-o fără echivoc lucrările ulterioare ale genialului fizician care, cum se ştie, pentru fundamentarea logică a numitei formule, a conceput o structură crono-spaţială diferită de cea admisă pînă atunci, iar filozoful nostru a trebuit să-şi facă în *Eonul dogmatic mea culpa,* admiţînd că respectiva „paradoxie" putea fi rezolvată şi raţional, nedogmatic. Totuşi, în loc de a renunţa la teza sa potrivit căreia drumurile ştiinţei duc spre „mi- nus-cunoaştere“, se străduieşte din răsputeri să-i dea cu orice preţ o întemeiere filozofică, aducînd în sprijinul ei noi exemple, precum teoria cuantelor sau cea entelehială. Natural, speculaţiile sale au fost nu numai viu discutate, ci şi insistent combătute[9] şi nu doar de către gînditori situaţi pe poziţii diametral opuse. încă înainte de apariţia studiului *Eonul dogmatic* în volum, D. D. Roşea, analizînd textul apărut în „Gîndirea", atrăgea atenţia prietenului şi fostului său coleg de facultate că nu există nici un temei pentru a decide a priori incognoscibilitatea principială a unor fenomene azi necunoscute. „Viitorul singur ar putea decide. Şi cum viitorul este infinit în durată, această deci- ziune definitivă nu va putea fi niciodată perfect justificată..." Şi generalizând, adăuga :

„Convingerea noastră e deci că nu există sau, mai precis nu putem şti dacă există sau nu idei iraţionale definitive. Ceea ce ne pare azi iraţional, mîine poate deveni raţional. Inteligenţa poate reuşi să-i raţionalizeze, fie că descopere un nou punct de vedere, de unde atacă problema cu şanse de reuşită, fie că ea însăşi îşi lărgeşte frontie- rele“ [37].

Teza, deşi formulată netranşant, ci concesiv, concordă cu celebra argumentaţie a lui Engels, din ***Ludwig Feuerbach şi sfîrşitul filozofiei clasice germane,*** şi cu întreaga gîndire raţionalistă pentru care nu există lucruri incognoscibile, ci doar lucruri necunoscute încă, şi, în ce ne priveşte nu putem, natural, decît să o împărtăşim.

Revenind la stil ca mod, în concepţia lui Bl aga, al unei „frînări transcendente", el nu e resimţit de om — arată filozoful — ca o constrîngere, ca osîndă. Stilul devine, dimpotrivă, supremul mod al afirmării specific umane. Printr-o convertire secretă, frînele transcendente se preschimbă în ceva pozitiv, categoriile abisale, răzbătînd în conştiinţă, devin „valori categorice". Asistăm nu numai la o ***obiectivare*** a valorilor, dar la o adevărată ***conversiune :*** o „conversiune transcendentă", prin care „ceva ***limitativ“*** se preface într-un ce ***pozitiv.*** „Conversiunea transcendentă[1]' este, întocmai ca „revelaţia disimulatoare", o măsură pe care factorul metafizic central o ia „pentru ca rînduiala metafizică în care sîntem angajaţi ca fiinţe creatoare sa se realizeze cu maximum de eficienţă".

Departe, aşadar, de a fi expresii şi imagini ale unei transcendenţe absolute*', cum au fost socotite de atîţi metafizicieni, valorile sînt produse tocmai ale unei disimulări, ale unei „iluzionări finaliste". Prin această

---

[37] **D. D. R o j c a , *Despre o istorie a inteligentei. încercări de lărgire a noţiunii de „raţional"*, în „Viaţa românească", XXIII, nr. 7 8, iulie-august 1931, p. 109.**

„iluzionare", ce culminează într-o veritabilă „conversiune transcendentă", anumite lucruri sînt prefăcute în „valori", şi anume în valori (pentru om) obiective, asigurîndu-se astfel şi permanenţa destinului creator al fiinţei umane şi echilibrul existenţial. Datorită „conversiunii transcendente", frînarea potenţelor creatoare ale omului se transformă în fapt pozitiv, limitarea devine sursă de valori, realizîndu-se astfel în chipul cel mai subtil un compromis între năzuinţa inerentă naturii omeneşti, de revelare a misterului şi decizia Marelui Anonim de a-şi perpetua calitatea de centru existenţial. Măsură de acelaşi tip ca cenzura şi frînarea transcendentă, „conversiunea transcendentă" e un pandant al acestora, fiind „oarecum contrapunctică faţă de ele". Ca atare ea reprezintă o „întocmire optimă". în absenţa ei, creaţia ar fi de neconceput. Dacă faptele stilistice i s-ar releva drept bariere de netrecut, perdele izolante, ceva negativ deci, omul ar cădea numaidecît într-un pesimism sterilizant. Dar „limitele" fiind preschimbate, în procesul conversiunii transcendente, în valori pozitive, el se integrează „de la sine şi cu toată intensitatea" în destinul său particular. „Dacă prin cenzura transcendentă se creează o condiţie prealabilă pentru destinul creator al omului, prin frînele transcendente (categoriile abisale) se garantează permanenţa acestui destin, iar prin conversiunea transcendentă se asigură intensitatea şi randamentul maxim al acestui destin". Angajat în slujba unui finalism metafizic cu „structuri şi accesorii precise", căruia nu i se poate în nici un fel sustrage, omul este, prin aceasta, o „fiinţă cu totul singulară în univers". El trăieşte sub „stele care îi luminează numai lui ; .stele interzise fiarelor din peşteri şi îngerilor din cer, deopotrivă".

Observaţia aceasta, cu care se încheie studiul *Artă şi valoare,* este corolarul nu numai al esteticii dar al întregii gîndiri, al întregii opere blagiene. Tot ce a scris Lucian Blaga gravitează în jurul acestei viziuni culminante : singularitatea omului în univers. Tragic prin sforţarea de au- todepăşire, mereu eşuată, destinul uman devine sublim prin singularitate. Dintre toate făpturile, doar omul posedă darul creator şi îl posedă, paradoxal, datorită tocmai neputinţei sale ontologice de a-şi îndeplini cea mai secretă, mai devorantă ambiţie, aceea de a se substitui printr-o cunoaştere absolută, obiectiv-adecvată, factorului metafizic central. Posibilitatea creaţiei (am putea să-i completăm pe filozoful nostru) îi este interzisă efectiv Marelui Anonim însuşi, care se găseşte astfel într-o situaţie infinit mai tragică decît cea hărăzită de el omului. Marele Anonim este constrîns de propria calitate să-şi reprime radical nu numai orice tentaţie de a se multiplica, aceasta implicînd o descentralizare catastrofală a existenţei, dar chiar orice act creator. O parte cît de infimă a Totului divin tinde, în virtutea naturii sale, să se substituie acestui Tot, să devină, „centru". Tot ce şi-a putut permite factorul primordial a fost o emisie de „diferenţiale divine", particule periferiale, de o simplitate infinită, din organizarea cărora a rezultat universul, cu toate ale sale, văzute şi nevăzute. Aceasta într-un stadiu precosmic ! De cînd lumea există, Marele Anonim şi-a suprimat toate atribuţiile. Existenţa îşi urmează cursul imanent fără nici un fel de intervenţie dinafară, intervenţia neputînd produce decît grave perturbaţii, atît de grave, încît însăşi ordinea cosmică ar fi periclitată [n]_ In consecinţă, dintre toate fiinţele cîte există (real sau fictiv) pe pămînt şi în cer, una singură cumulează facultăţile necesare creaţiei : omul. Prin creaţie putem adăuga, întregind gîndul filozofului, omul se autocreează. Omul îşi este propria operă, cea mai paradoxală. Din tot ce a scris Lucian Blaga se degajă o nemărginită stima, o admiraţie uimită faţă de miracolul „om" ; fiecare rînd al poetului şi filozofului atestă o conştiinţă sfios-orgolioasa a valorii, unice, incomparabile, pe care o întruchipează fiinţa umană„

BLAGA ÎN CONTEXTUL GÎNDIRII ESTETICE ROMÂNEŞTI

Epuizînd aproape întreaga problematică ce ne-am fixat, nu vom pune punct înainte de a proceda Ia o *situare*, o proiectare a concepţiei lui Lucian Blaga despre artă în contextul gîndirii estetice româneşti. Tentativa ne va reuşi, ne dăm seama perfect, doar în parte, întrucît anume aspecte, şi acestea se întîmplă a fi tocmai aspectele nucleare, ale acestei concepţii nu-şi au în spaţiul naţional nici un termen de comparaţie. Creaţia teoretică a celui ce a scris *Spaţiul mioritic* e un fenomen singular în cultura noastră nu doar prin conţinutul, dar şi prin caracterul ei, prin natura preocupărilor [1]. Am subliniat de la început : Blaga nu este un estetician, ci un metafizician. Lucian Blaga e, de fapt, singurul filozof român care a creat un sistem propriu. El a creat un sistem filozofic într-un secol cînd asemenea ambiţii au ajuns a fi considerate ca aparţinînd unor etape trecute ale istoriei gîndirii. Lucian Blaga ne apare astfel ca un romantic, poate ultimul mare romantic, pe tărîmul filozofiei. Ambiţia sa, ca o tentativă sublim-donqu-ijotescă.

Chiar aşezată în plan de universalitate, estetica blagiană poate fi raportată adecvat nu atît la teorii estetice, cît la concepţii mai cuprinzătoare, în special la mari construcţii metafizice. Ideile esenţiale din *Orizont şi stil*, din *Geneza metaforei şi sensul culturii,* din *Arta şi valoare* se înseriază mai curînd în istoria filozofiei decît a esteticii. Nu ne vom asuma, desigur, sarcina temerară de a dctecta sursele, mai exact spus punctele de plecare ale gîndirii filozofului nos

tru ; o asemenea operaţie nici nu şi-ar avea, de altminteri, rostul aici, ca implicînd investigaţii speciale, de sine stătătoare. Vom reaminti doar că, în filozofia culturii, Blaga acordă un rol de maximă, decisivă însemnătate în structurarea tuturor actelor de creaţie — inconştientului. Studiul stilului devine prin el o nouă disciplină, o „noologie abisală". Nu încape dubiu că psihanaliza şi-a avut partea ei de contribuţie la această orientare a gînditorului român spre subsolurile conştiinţei, după cum frecventarea operei lui Bergson explică parţial puţinul credit acordat de Blaga raţionalismului, faptul că „misterul" a devenit pentru el „supremul unghi de vedere". Teoria despre inconştient a lui Blaga diferă însă radical de cea psihanalitică, de cea clasic psihanalitică îndeosebi. Pentru Sigmund Freud, inconştientul e un haos, un infern, un domeniu al instinctualităţii, în timp ce, în reprezentarea blagiană, „celălalt tărîm" posedă structuri „cosmotice", „aduce a cosmos". El este adîncul fecund, domeniul puterilor creatoare, mai curînd un paradis decît un infern. Mai apropiată c concepţia filozofului nostru de aceea a lui Jung, de la care împrumută chiar noţiunea de „inconştient colectiv". între viziunea psihanalistului rebel şi aceea din *Orizont şi stil* se deschide, totuşi, o prăpastie, în primul caz inconştientul rămînînd o zonă tulbure, ceva prin care psihicul uman se dizolvă în „natură", în anonimat, în „divin" („divin" = „încă neumanizat" [38]), în cel de al doilea fiind ridicat la o demnitate pe care, dacă i-ar acorda-o, psihanaliza, chiar şi cea mai puţin ortodoxă, s-ar au- toanula. Lucian Blaga atacă de altfel direct teoria „arhetipurilor", afirmînd că acestea au în viaţa animală un rol decisiv, nu însă şi în cea umană, unde acţionează factorii stilistici. Izvorul arhetipurilor — se susţine în *Aspecte antropologice* — este animalitatea; al factorilor stilistici — *istori- citatea*. „Factorii stilistici reprezintă una din cele mai solide trăsături de unire între individ şi istorie" [3]. Atribuind lumii psihice din adînc o constituţie cosmotică, asigurata de o sumă de „categorii", gînditorul român se situează implicit pe o poziţie manifest diferită şi de accea a lui Bergson, pe care, tot în *Aspecte antropologice,* îl acuză de a considera în chip

eronat intuiţia drept o derivaţie a instinctului. Categoriile abisale separă ontologic umanitatea de animalitate şi în timp ce instinctul, mod al acesteia din urmă, nu îndură nici un fel de impresiune stilistică, intuiţia, privilegiu acordat omului în exclusivitate, poartă (obiectivitate în creaţie) amprentele stilului. Dacă ideea de inconştient şi-a cucerit-o de la psihanalişti (şi de la precursorii lor, renegaţi, romanticii), dacă aceea de „intelect ecstatic" aminteşte prin ricoşeu, de „intuiţia" lui Bergson, iniţiativa de a înzestra „celălalt tă- rîm“ cu o reţea de categorii, paralele categoriilor conştiinţei, i-a fost sugerată lui Blaga — o mărturiseşte el însuşi, confir- mînd evidenţa — de filozofia lui Kant. Natural, categoriile abisale sînt cu totul altele decît acelca ale cunoaşterii. Autorul *'Trilogiei culturii* a împrumutat din *Critica raţiunii pure* doar conceptul de „categorie" ca atare ; numirea şi clasificarea „categoriilor abisale", ca şi (în primul rînd) faptul însuşi de a fi presupus existenţa acestora, îi aparţin integral şi în exclusivitate. Ideea că stilul îşi are obîrşia în inconştient, că la făurirea lui îşi dau concursul numeroşi factori abisali, foarte diverşi (orizonturi, accente, atitudini, tendinţe etc.) constituie

[38] **Cf. de ex., C. G. J u n g . C h. K e r e n y i. *Introduction â l'essence de la mythologie,* Petite bibliotlieque Payot, Paris, 1968, p. 125.**

un aport de reliefată originalitate, deşi contestabil chiar în aspectele lui nucleare, al cugetătorului român pe tărîmul filozoliei culturii. Un aport prin care teoria stilului, încadrată într-o temerară viziune metal izică, e orientată într-un sens' cu totul ncbănuit, aşezată pe un teren nou, seducător, chiar dacă extrem de incert, de problematic. Tezele sale suscită, desigur, numeroase şi ascuţite obiecţii, una capitală — aceea că, punând particularităţile stilului pe seama unor factori de natură în cea mai mare parte, dacă nu aproape exclusiv inconştientă, gîndi- torul trece cu vederea condiţionarea social-istorică a fenomenului stil şi în genere a creaţiei de cultură. E. mai presus de îndoială că această gravă lacună a sistemului său ar fi fost simţitor redusă dacă Blaga ar fi ajuns mai devreme în nemijlocit contact cu materialismul filozolic marxist. (El însuşi — dacă îmi este permisă o amintire personală — îmi mărturisea în 1950 că pînă la acea dată nu căutase decît cu totul intermitent gîndirea marxistă direct la sursă ; consultarea operelor clasicilor marxismului i-a procurat, astfel, o revelaţie de vîrstă tîrzie). în celălalt mare plan pe care se desfăşoară, acela al teoriei cunoaşterii,

esenţa contribuţiei blagiene originale e cuprinsă în ideea dualismului cunoaşterii („cunoaşterea paradisiacă" şi „cunoaştere luciferică") şi mai cu seamă in aceea a „cenzurii transcendente". Se prea poate ca gîndul că toate actele de cunoaştere ne sînt transcendent cenzurate să-i fi venit filozofului nostru lot în urma studierii concepţiilor psihanalitice. Blaga încredinţează însă „cenzurii" cu totul şi cu totul alte funcţii decît acele pe care i le atribuie Freud. Potrivit psihanalizei, cenzurii îi revine rolul de a păzi conştiinţa de erupţiile inconştientului, asigurînd astfel echilibrul psihic. Cenzura psihanalitică nu are cu transcendenţa nici un raport, ea funcţionează din raţiuni strict bio-psiho- logice. în concepţia blagiană sînt cenzurate nu manifestările inconştientului (acestea sînt „frînate", tot transcendent), ci tentativele conştiinţei de a-şi revela pozitiv-adec- vat misterele. Aparatul cenzurii transcendente se compune, conform acestei concepţii, din categoriile conştiinţei, care îndeplinesc astfel o funcţie mai mult izolatoare, inhibitivă, decît revelatorie. Celelalte categorii, ale inconştientului, alcătuiesc, după cum s-a văzut, tot atîtea „frîne transcendente", fiind un pandant al „cenzurii". Şi unele şi altele au o înaltă menire metafizică aceea de a menţine în stare de permanentă cficicnţă destinul creator al omului, asigurînd in acelaşi timp echilibrul existenţial în genere. Kant, Bergson, Freud, Jung nu sînt, desigur, singurii gînditori cărora Lucian Blaga le este, fie că o recunoaşte sau nu, îndatorat. Mai sînt amintiţi, frecvent, între alţii, Schopenhauer, Schelling, Kierkcgaard, Nietzsche, exponenţii „Lebensphiloso- phie“ — ei, Ludwig Klages, Gswald Spamgler. Sunsologii împătimiţi, de ieri şi de astăzi, par predispuşi chiar să prezinte gîndirea blagiană ca o simplă variantă, un reflex al unor filozofii străine de orientare antiraţionalistă, ceea ce este, indiscutabil, strigător de nedrept[39]. Nu vom susţine ca

[39] **Blaga şi-a rosiit în modul cel mai direct indignarea faţă de asemenea procedări. O afirmaţie a lui I. Brucăr, de pildă, după care „cenzura transcendentă" ar deriva parţial din concepţia lui Klages asupra duşmăniei dintre „spirit" >şi „suflet" *(Filozoful Lucian Blaga,* în „Gîndirea", XIII, nr. 8, dec. 1934) I-a afectat „pînă la uimire" şi „pînă la întristare". Mărturisind aceasta, filozoful izbucneşte : „...dacă îmi va putea realmente arăta cineva o asemenea apropiere chiar şi numai pînă la un punct, cum zice dl. Brucăr, sau chiar şi numai cea**

tot ce e a scris autorul „trilogiilor[40] c absolut original, ca acesta s-a născut fără părinţi. Ar fi pueril. Toţi filosofii sînt îndatoraţi filozofilor carc le-au premers, Hegel, Schopenhauer, Schelling, sînt de neconccput fără Kant, Bcrgson (care emite undeva paradoxul că orice gînditor profesează, în afară de concepţia proprie, şi panteismul lui Spinoza) n-ar fi apărut dacă n-ar fi existat înaintea Iui Schopenhauer, Nietzsche, Dilthey, Heidegger descinde din Husserl, Yung din Freud, şi aşa mai departe, toţi filozofii europeni se trag din Platon şi din Aristotel. Originalitatea absolută nu e decît o utopie. între aceasta şi lipsa oricărei originalităţi (oare se confundă cu neantul) se află originalitatea relativă şi ea parcurge mai multe trepte. Fiecărei idei a lui Blaga i se poate descoperi un izvor, fie în vreo filozofie occidentală, fie în vreo mitologie (viziunea Marelui Anonim, de exemplu, „prăpăstiosul" care se deghizează neîncetat, apărînd omului sub cele mai contradictorii înfăţişări, toate înşelătoare, cumulînd atribuţii demiurgice şi demonice, nu aduce oare aminte de credinţele indice, după care totul, chiar divinităţile, nu există cu adevărat, ca atare, fiind doar un joc vişnutic, un „vis al morţii eterne ?"), fie* în istoria doctrinelor religioase. De altfel gînditorul îşi indică mai totdeauna sursele, chiar dacă nu după toate normele tehnicii ştiinţifice. Ce nu prea vor să observe cei înclinaţi să minimalizeze originalitatea lui Blaga e distanţa considerabilă dintre punctul de plecare şi cel de sosire. Mecanismul creaţiei teoretice blagiene e acesta : filozoful emite mai întîi o idee, un punct de vedere propriu, paradoxal, într-o chestiune oarecare, ia după aceea act de opiniile exprimate anterior, acestea fiind în aproape unanimitatea cazurilor sfă- rîinate neîndurător, bucată cu bucată ; operaţie odată încheiată, purcede la o recuperare discretă a ceea ce, din punctul său de vedere, este recuperabil. Ideea germinativă dintr-un complex teoretic oarecare e, de regulă preluată, după ce^ edificiul respectiv a fost prefăcut în ruine, şi rearticulată într-un sistem de gîndire diametral opus sau, în orice caz esenţial diferit. Mai rudimentar spus, Blaga practică frecvent o

[13] **mai vagă aluzie la o „cenzură transcendentă'[1] în filozofia^ lui Kalges, iată, fac promisiunea solemnă şi votul sacru să pun condeiul pe masă şi să nu mai scriu niciodată nici un rînd de filozofie[1]* *(Des/ne cîteva excese de erudiţie,* în „Gîndirea" XIV, nr. 3, martie 1935).**

r tehnica a răsturnării, a întoarcerii pe dos. Posedat de un demon al contradicţiei, el nu poate crea, asemenea lui Camil Pctrescu (am mai spus-o), decît în opoziţie cu ceva, decît polemizînd. Stilul, descoperă morfologia culturii, e generat de un anume sentiment al spaţiului. Nici vorbă ! ripostează Blaga. Stilul *e* produsul unor determinante de natură abisală, printre care se poate, ce-i drept, identifica, în rîndul întîi chiar, un *orizont* spaţial. Nu „sentiment", cloci, ci „orizont" şi acesta — nota bene ! — inconştient, ceea ce e cu totul altceva. într-adevăr, e cu totul altceva, dar lără „sentimentul" lui Riegl, Frobenius, Spenglcr, ar li ajuns oare Blaga la al său „orizont" spaţial ? La fel procedează filozoful cu mai toate construcţiile teoretice luate în dezbatere. Cînd nu lc răstălmăceşte, le completează cel puţin, clădeşte alături de ele, în spirit de concurenţă. Acceptînd ideea kantiana a categoriilor, opune categoriilor conştiinţei, stabilite de teoreticianul „idealismului transcendental", o altă garnitură de categorii, „abisale". „Lucrului în sine" kantian îi contrapune „misterul", stabilind .între acesta şi conştiinţă alte raporturi decît acele presupuse de gînditorul de la Konigsberg între spiritul cunoscător şi „numen". Miturilor genezei le opune un „contramit" personal, acela din *Diferenţialele divine*. Niciodată Blaga nu neagă total o teorie, chiar dacă lasă impresia că o face. Totdeauna reţine ceva, declarat sau nu, din teoriile recuzate. Cu toate că principial nu admite dialectica, propunînd drept metodă de soluţionare a paradoxiilor „minus-cunoaşterea", o practică în fapt, cel puţin cînd polemizează. întotdeauna păstrează dm concepţiile respinse măcar o fărîmă de ceea ce am putea numi, cu un termen clasic, deloc blagian „sîmbure raţional" ; îşi neagă, adică, propria negaţie. Aceasta nu c însă totul. Lucian Blaga nu dărîmă doar„ ci şi construieşte. Demonia lui nu e decît o altă forţă a demiurgiei. După ce a negat teoria spaţială'a lui Frobenius şi Spengler, elaborează o teorie proprie, 'aceea a categoriilor abisale, ce nu are comun cu morfologia culturii, în afară de exemplificări, decît punctul de plecare, ce se confundă cu obiectul cercetării.

Pe cei mai mulţi, dacă nu pe toţi esteticienii şi criticii literari şi de artă români e puţin probabil ca Blaga să-i fi citit altfel decît superficial. în tot cazul, în studiile sale de filozofie nu citează pe nici unul. Concepţia sa estetică şi-a

precizat contururile, revelîndu-şi implicit virtuţile şi punctele slabe, în raport nu cu diferitele poziţii ce s-au declarat în cuprinsul gîndirii estetice autohtone, ci cu sisteme elaborate în ţări de mare cultură, în Germania, mai ales, de la Kant încoace. Deşi profund naţional prin spirit, prin întreaga structură, Lucian Blaga c un gînditor de talie europeană, ce nu poate fi încadrat cu precizie în vreun curent, în vreo grupare, dintre acele constituite la noi în perioada în care şi-a scris cea mai însemnată parte a operei filozofice. A colaborat, e adevărat, timp de douăzeci de ani la „Gîndirea", s-a declarat solidar cu gruparea acestei publicaţii, însă numai printr-o miopie voită am putea facc abstracţie de diferenţa radicală dintre poziţia sa filozofică şi cea pe care se întemeiază ideologia gîndiristă. încă în 1926, scriitorul îşi declara, într-un interviu, adeziunea la „modernism", deci la un curent pe care „Gîndirea" îl combatea, opunîndu-i tradiţionalismul. „Modernismul, zicea Blaga, nu e un fenomen local, ci e o caracteristică a epocii noastre, a ritmului contemporan de viaţă". Ceea ce nu înseamnă că dezavua „tradiţionalismul". în acelaşi interviu, declara în continuare : „Poetul, năzuind să dea ceva din propria-i personalitate, fără să vrea, a adus din etnicul caracteristic al fiecărui popor. Acest fenomen se întîmplă în mod fatal. Pentru mine, etnicul este fatalitate,

nu este program. Oricît ai căuta să-i ocoleşti, el se ţine după tine, fă- rînd parte din intimul personalităţii tale". Adăuga însă imediat „Acest etnic nu înseamnă numaidecît folclor" [3]. Folclorismul programatic, etnicismul ostentativ, de paradă, i-au repugnat poetului şi filozofului întotdeauna, mai mult ca orice. De la început, el a pornit în căutarea unei modalităţi de afirmare în artă a caracterului naţional, care să excludă semănătorismul. Cu cît entuziasm relatează, într-un loc cum, descoperind (în cpoca în care scria / *ulbiirarea apelor)* anumite straturi neexploatate ale spiritulităţii populare, şi-a dat fulgerător seama ca „se poate crea românește şi fără a fi cîtuși de puţin, «semănătorist» în interviul din 1926, Blaga îşi rostea satisfacţia de a-şi fi putut crea „legături prietenești şi de idei mai ales la revistele „Gîndirea" şi „Contemporanul", dezvăluind implicit idealul de artă spre care se îndrepta : o poezie în care fondul naţional arhaic, ce iradiază în arta populară, să se întruchipeze, ca în sculptura lui Brâncuși, în cele mai moderne structuri artistice. Iată vorbele sale : „Poezia care-mi convine mie, deşi e ultramodernă, o cred însă în anumite privinţe mai tradiţionalistă decît obişnuitul tradiţionalism, fiindcă reînnoieşte o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism. îţi voi lua un exemplu din artele plastice : Brâncuşi. Acest artist reia o tradiţie cu mult) mai veche decît aşa-zisa sculptură tradiţionalistă, înnodînd firul cu fondul nostru primitiv bizantin. Pentru această artă sînt şi eu. Aş spune un fel de tradiţionalism metafizic, trecînd peste, dacă vrei, trecutul apropiat şi făcînd legătură cu elemente mai primare ale fondului nostru sufletesc" [41]. Drept vorbind, o asemenea poezie nu contravenea deloc orientării „Gîndirii", ci i se integra ; practic, „tradiţionalismul" promovat de această revistă a fost tot o variantă a „modernismului" respins teoretic, Ion Pillat, Adrian Maniu, spre a nu mai vorbi de Blaga, fiind „moderniști" cel puţin în aceeaşi măsură în care sînt „tradiţionaliști". Totuşi, *sensul* orientării, nu numai filozofice, dar şi literare a lui L. Blaga este diametral opus directivelor gîndiriste. Făcînd apel la tradiţie, la folclor, la fondul ancestral, doctrina „Gîndirii" tindea să imprime tuturor acestora un accent creştin, să le asimileze ortodoxismului canonic. Duhul întregii opere blagiene e, dimpotrivă, precreştin, eretic. Am arătat altundeva *(Lirica lui Lucian Blaga)* cu cîtă libertate interpretează poetul dogmele creştine, cum preface toate credinţele religioase în simple mituri, cît de păgîneşte înfăţişează personajele sacre. în filozofie, el proferează adevărate blasfemii, comite sacrilegii. Dumnezeu (Marele Anonim), zice el, îşi înşeală făpturile şi li se sustrage sistematic, şi procedează astfel fiindcă îi este frică de ele (Tatăl se teme de Fiu), unica lui grijă fiind (într-un stadiu precreaţional) aceea de a zădărnici preventiv orice veleităţi hegemonice ale omului. Totul divin amalgamează contrariile, divinitatea conţine diavolia. Nici vorbă, în aceste condiţii, de o comunicare efectivă între om şi Dum
nezeu ; religiile nu sînt, asemenea mitologiilor, filozofilor, ipotezelor şi speculaţiilor ştiinţifice şi creaţiilor artistice, decît „metafore", pseudorevelaţii, moduri ale unei cunoaşteri aproximative, disimulatorii, fiind toate egal de amăgitoare. (De la sine înţeles că, în ce ne priveşte, refuzăm omologarea, pe tărîmul cunoaşterii, indiferent sub ce aspect : al realizării sau al „eşecului", a artei cu ştiinţa şi filozofia — şi cu atît mai mult a religiei cu toate acestea — şi cu fiecare în parte). Pe drept cuvînt, vorbind (în *Începuturile şi cadrul unei prietenii)* de raporturile sale cu „Gîn- direa", Blaga distinge în sînul acestei grupări o aripă de „dreapta,", care, „mai calmă, stăruia într-un crez literar şi

[41] ***Loc. cit.,*** **p. 57.**

ivxtafizic tradiţional", şi o „stîngă", ce, „mai chinuită, punea accentul mai mult pe creaţie şi pe o libertate a mişcării", „stînga" fiind reprezentată, bineînţeles, mai ales de el, care încredinţa revistei poezii, drame şi studii filozofice „de multe ori foarte eterodoxe"[42]. „Eterodoxia" blagiană, tolerată în paginile „Gîndirii" vreme îndelungată, n-a fost deloc aprobată, implicit. D. Stăniloae, colaborator foarte activ al publicaţiei, a întreprins de pe poziţii creştine ortodoxe, o foarte severă critică a opiniilor filozofului [43]. Tot cu argumente teologice sînt respinse unele teorii ale lui Blaga, inclusiv concepţia despre inconştient, de Nichifor Crainic însuşi, în *Nostalgia paradisului.* Această carte a conducătorului revistei *Gîndirea* pare, în multe puncte, o adevărată replică la *Artă şi valoare*. în dezacord, de exemplu, cu concepţiile care extrapolează distincţia dintre frumosul natural şi cel artistic (deci şi cu concepţia lui Blaga), Crainic susţine că „natura, adică făptura lui Dumnezeu, e frumoasă în med real şi obiectiv. Ea e oglinda în care se răs- frînge strălucirea de dincolo de lume a Creatorului. Ca atare, ideea ei e strîns legată de ideea frumosului în sirie sau a frumosului transcendent" [44]. După Nichifor Crainic, „ideea că natura ar fi esteticeşte indiferentă, adică aneste- tică" este „o aberaţie subiectivă"[11] şi atîta tot, frumosul
din natură fiind, cum a spus-o Dionisie Areopagitul, unul din „numele" (atributele) divinităţii, un mod al revelaţiei dumnezeieşti. în directă polemică cu Blaga sînt caracterizate în *Nostalgia paradisului* sofianicul, stilul, inspiraţia. Opera de artă, citim în capitolul *Despre inspiraţie,* nu poate fi re- laţionată cu inconştientul în modul în care se face aceasta în studiile întemeietorului „noologiei abisale". „Inconştientul e necunoscutul din noi, adică tocmai partea care scapă investigaţiei ştiinţifice şi controlului inteligenţei. Incontestabil că el joacă un rol în viaţa omenească şi în plăsmuirile noastre; dar a-l investi cu toate atributele puterii creatoare însemnează a face din om o jucărie a forţelor oarbe, un iresponsabil de ceea ce creează el mai înalt în această lume o biată cîrtiţă care sapă din instinct, din conştiinţa puterii proprii". Glontele trimis din acest pasaj nimereşte, îşi dă oricine seama, alături de ţintă, inconştientul anatemizat de Crainic neavînd comun decît numele cu acel imaginat de Blaga. Doctrinarul „Gîndirii" opune liniei directoare a filozofiei blagiene un pretins raţionalism mai mult decît straniu, care ar concilia chipurile, raţiunea şi extazul mistic. Potrivit afirmaţiei sale, „Mistica ortodoxă (...) realizează un acord suveran cînd declară că locul prin care Dumnezeu se descoperă sufletului nu este inconştientul, ci spiritul, mintea, inteligenţa, conştiinţa. «Mintea e tronul lui Dumnezeu în sufletul omenesc» — aceasta e mărturisirea capitală a întregii antropologii creştine. Iar fenomenul inspiraţiei, indiferent de ce nuanţă ar fi ea, se exprimă prin formula invariabilă : «luminarea minţii»" [45]. Nelăsînd aceste întîmpi- nări fără răspuns, Blaga nu se va angaja într-o polemică deschisă cu autorul lor, dar, la prima ocazie, le va trata cu o nimicitoare, deşi foarte voalată, ironie. Răspunzînd discursului de recepţie rostit de confrate la intrarea sa în Academie, filozoful, după ce-i aduce obişnuitul omagiu, caracterizîndu-i implicit opera literară, formulează asupra eseisticii sale cîteva consideraţii în care dedesubtul extremei curtoazii nu e greu de citit o subtil biciuitoare batjocură. „Ca filozof care se distanţează, creindu-şi dificultăţi şi problematizîndu-şi orice obiect de cercetare, spune,

---

[42] ***Ibidem,*** **p. 226.**

*** D. S t ă n i l o a e ,** ***Poziţia d-lui Lucian Blaga faţă de creştinism şi ortodoxie*** **(Retipărire din „Telegraful rornân". 1940, 1942), Sibiu, 1942. . . i,**

[44] ***Ibidem,*** **p. 139.**

[45] ***Ibidem,*** **p. 248.**

între altele, nu pot să spun decît că trebuie să invidiez certitudi

nile de credinţă ale lui Nichifor Crainic. Şi mai ales imensa anticipaţie că în gîndirea autorilor pe care el îi frecventează este depozitată însăşi revelaţia divină. Crainic nu are nici o îndoială că cel mai asiduu colaborator al geniului patristic, a fost Dumnezeu însuşi. în posesia acestui criteriu, pe care îl crede absolut, Crainic va desfăşura deci problematica filozofiei şi a esteticii cu impunătoare măiestrie din punct de vedere teologic, cu irezistibilă seducţie verbală, dar de altă parte şi într-un fel care trezeşte consternarea simplilor filozofi. A simplilor filozofi cari, vrînd-nevrînd, mai trăiesc şi astăzi în credinţa iremediabilă că mintea li s-a dat din partea lui Dumnezeu ca să şi gîndească cu ea şi să nu fie numai receptacolul unui adevăr gata făcut. Al unui adevăr depus odată pentru totdeauna în arhivele îngereşti ale trecutului răsăritean. Mărturisesc fără înconjur că din parte-mi am multă înţelegere pentru modul de a gîndi teologic, dar tot aşa voi mărturisi că, oarecum prin naştere m-am obligat să am cel puţin aceeaşi înţelegere şi pentru aspiraţiile filozofiei» [46]. Acestea le rostea Blaga în 1914. Colaborarea sa la *Gîndirea* încetează în acelaşi an, iar peste alţi doi va deveni ţinta unor violente atacuri din partea lui Nichifor Crainic [47].

Cu celelalte grupări constituite în perioada interbelică Lucian Blaga n-a avut decît slabe relaţii directe. La *Contimporanul* cu care îşi recunoaşte, în interviul citat, afinităţi, n-a colaborat. (A scris însă articole elogioase despre arta promovată de această publicaţie [48]). N-a colaborat, în genere, la revistele „moderniste". în primul deceniu de după întîiul război mondial îl găsim în *Adevărul literar,* în „Lamura", în „Viaţa românească", în „Cugetul românesc", în „Viaţa literară", în „Cuvîntul", în „Universul literar" ş.a., mai apoi în „Revista fundaţiilor", în „Gînd românesc", în „Vremea" etc., dar nu în „Sburătorul" nici în „Punct", „Integral" sau în alte publicaţii de avangardă.

Cu toate acestea, autorul *Feţelor unui veac* gîndea unele

---

[18] ***Nichifor Crainic,*** **în „Gîndirea", XX, nr. 6, iunie 1941, p. 286.**

[47] **V. Iulian Apostatul, în „Gîndirea", XXII, nr. 3, martie 1943 ;** ***Transfigurarea românismului,*** **în „Gîndirea", XXII, nr. 3. aprilie 1943.**

[48] **De exemplu O *expoziţie pe care n-am văzut-o, Artă şi construcţie,* apărute iniţial în „Cuvîntul", reproduse în *Ferestre colorate.***

[48] ***Trilogia cultuui*, p 356.**

probleme la fel, în parte, cu E. Lovinescu şi ceilalţi apologeţi ai „modernismului". Lucian Blaga şi E. Lovinescu cred deopotrivă într-o determinantă supraindividuală : „stilul", „spiritul veacului" (pe care însă unul o derivă din inconştient, celălalt, raţionalist integral, o constată doar, fără să-i caute explicaţia, dar, în nici un caz, nu o pune pe seama unor factori abisali) în virtutea căreia toate aspectele creaţiei culturale capătă la un moment dat o sumă de note caracteristice comune, prin care se diferenţiază de „feţele" spiritualităţii altor timpuri. Şi unul şi celălalt văd în artă un domeniu special, autonom, al culturii ; autonom în sensul că nui poate fi anexat nici filozofiei, nici cjticii, nici sociologiei sau oricărei alte ramuri culturale. Amîndoi recunosc totodată că opera de artă organizează în cuprinsul ei valori extra estetice, că esteticul se găseşte în simbiozã cu eticul, etnicul, socialul şi alte clemente străine lui. Pentru amîndoi etnicul e o fatalitate, fiind prin urmare inutil şi primejdios a-l afişa, programatic. Blaga consacră în *Artă şi valoare* acestei chestiuni un capitol special, iar Lovinescu îşi rezumă lapidar toate discuţiile cu doctrinarii „specificului naţional", tipărind ca motto la întîiul volum din *Istoria literaturii române contemporane (Evoluţia ideologiei literare)* acest citat din Bielinski : „Dacă un popor posedă forţe interioare, n-are de ce să se îngrijească de originalitatea sa naţională : ea se va manifesta de la sine ca şi natura". Diferenţa radicală dintre poziţiile celor doi scriitori stă în aprecierea pe care o dă fiecare raportului dintre cultură şi civilizaţie. Pentru unul, tributar fără îndoială concepţiilor lui Chamberlain şi Spengler, între cele două alcătuiri se cască un abis ontologic, în timp ce pentru celălalt civilizaţia şi cultura se întrepătrund, aceasta din urmă fiind produsul celei dintîi, de care este condiţionată. De unde şi diferenţa de accent, în opera teoretică a lui Blaga şi în aceea a lui Lovinescu, dintre două componente polare ale culturii atît de însemnate precum tradiţia şi inovaţia. Autorul *Istoriei civilizaţiei române moderne* pleda pentru „imitaţia integrală", pentru importul nelimitat de civilizaţie străină, convins fiind că, printr-o lege inexorabilă a adoptării — adaptării, forme improprii la început spiritualităţii noastre aveau să fie asimilate perfect de aceasta, că „civilizaţia" avea să fie prefăcută în „cultură".

La rîndul său, Blaga s-a declarat de asemenea pentru sincronizare cu civilizaţiile avansate. Şi el era de părere cum s-a văzut, că istoria noastră „nu mai poate fi o succesiune de forme ingenue, din ea însăşi, partenogenetică, pură, nealterată". Insista însă mai mult decît Lovinescu asupra celuilalt aspect al procesului : infuzarea de duh naţional în formele străine adoptate. Nu susţinea, asemenea lui Ibrăi- leanu, ideea necesităţii de a privi foarte circumspect tot ce ne vine din afară, de a veghea neîncetat ca nu cumva să preluăm de la străini ceva ce nu ni s-ar potrivi, nu vorbea de „asimilare". Susţinea doar că, spre a fi noi înşine, nu putem rămîne simpli imitatori. Menirea fiecărui popor e aceea de a dărui lumii o cultură crescută din propria matrice stilistica, iar noi românii — accentua autorul *Spaţiului mioritic* — „sîntem purtătorii bogaţi ai unor excepţionale posibilităţi" [16]. Nu avem nevoie, repeta cu toate prilejurile, să depunem eforturi spre a fi originali. Originalitatea e înscrisă adînc în înseşi resorturile facultăţilor noastre creatoare. Modul spiritual românesc, subliniază Blaga, „se găseşte în ofensivă împotriva tiparelor care nu sînt făcute pentru făpturile noastre şi va umple încetul cu încetul, cu substanţă proprie, atît pe tărîm material cît şi pe tărîm spiritual, cadrele noastre de nevil major" [49]. Cu alte cuvinte, formele împrumutate din afară nu sînt — cum susţinea Maiorescu — „stricăcioase" căci sufletul naţional nu va întîrzia să le umple de conţinut propriu, adaptîn-du-le necesităţilor sale. Distanţîndu-se de E. Lovinescu şi în genere de grupările moderniste prin orientarea spre spiritualitatea autohtonă, arhaică, spre sat, spre „matricea stilistică" ancestrală, Lucian Blaga se ţine, pe de altă parte, cum am văzut, la o anume respectabilă distanţă, prin „ete- rodoxia" lui, şi faţă de *Gîndirea,* iar faţă de semănătorism (pe care gîndirismul şi-i încorporează) adoptă o atitudine de respingere fără echivoc.

Părerile sale despre raporturile dintre artă şi sufletul naţional, prin care se delimitează atît de modernism cît şi de diverse tradiţionalisme, sînt sintetic expuse în capitolul *Etnicul, arta, mitologia* din *Artă şi valoare.* Acest capitol

[49] *Idem.* p **312**

debutează cu o denunţare a „etnicismului", care, „în general cam cazon din fire, ţine să impună artei un conţinut în legătură cu viaţa istorică a poporului", recurgând în acest scop la argumente „sărace şi neserioase". Filozoful nu pierde prilejul de a a.taca încă o dată, frontal, semănătoris- mul. Aprecierile sînt mai dure ca oricînd. Nefăcînd, o viaţă întreagă, decît „să sporească movilele nepriceperii", anumiţi doctrinari semănătorişti „s-au manifestat adesea în numele unor criterii care dovedesc sau rea credinţă sau o bună doză de imbecilitate estetică". în genere, curentul zelos ca nici un altul, „s-a jurat, scuturat de cuget profetic, să lege pentru totdeauna arta şi scrisul românesc de *conţinuturile dulceag diluate* ale istoriei, ale vieţii şi ale naturii româneşti. De aci o istorie convenţional idealizată, de aci naturalismul idilic îmblînzit, de aci eticismul şcolăresc, de aci sentimentalismul siropos al acestui curent, al cărui certificat de naştere poate fi utilizat şi ca etichetă de şerbet de trandafiri". Această judecată atît de înclementă, nu afectează în nici un fel — mai e cazul de a specifica ? — inspiraţia naţională, caracterul naţional ca atare al artei. Duritatea criticii învederează, din contră, tocmai preocuparea de a salva etnicul de semănatoriism, de a-i restitui vigoarea pe care acest curent i-o alterase. Arta, subliniază Blaga, e fatal naţională. „Creatorul de artă este iremediabil legat de etnic prin matricea stilistică sau, mai precis, prin unele categorii abisale modelatoare, cari intră constitutiv în opera de artă. *Şi aceasta este suficient!"* în consecinţă : „Creatorii de artă nu pot fi siliţi în nici un fel de a aborda conţinuturi, peisaje şi subiecte naţionale, actuale sau istorice". Pronunţîndu-se pentru libertatea artistului de a-şi lua subiectele de ori unde crede de cuviinţă, filozoful găseşte orientarea spre realităţi naţionale recomandabilă, întrucît „viaţa şi peisajul etnic se pretează din cale afară la o modelare efectivă prin categoriile abisale, etnice şi personale, ale creatorului de artă". Pe de altă parte însă „o intimitate prea vulgară între artist, viaţă, peisaj, poate să devină o piedică, ce zădărniceşte eficienţa deplină a categoriilor abisale. Artistul legat programatic de suprafeţe e prea lesne ispitit să creadă că arta nu trebuie decît să reproducă întocmai viaţa şi peisajul". Dezaprobînd „etnicis- mul cazon", Blaga e de principiul că un artist se poate în

drepta cu sorţi de izbîndă în special către „mitologiile etnice", dat fiind că „prin structura cea mai intimă a sa“j mitul este „o creaţie vecină cu creaţia artistică", „rezultatul unui act metaforic-revelator, modelat de categoriile stilistice, etnice, pe planul imaginaţiei Atrăgînd în discuţie, în această ordine de idei, concepţiile despre raporturile dintre artă, etnic şi mit ale unor filozofi şi scriitori germani (Hegel, Holderlin, Schelling, Nietzsche), Blaga condamnă în termenii cei mai hotărîţi politica acelor (state (aluzia la Germania hitleristă e mai mult deoît străvezie) care credeau, în deceniul al patrulea, că pot realiza o unitate a culturii naţionale impunînd „cu forţa, pe cale dictatorială, un mit unic". Unitatea unei culturi, scrie el, „nu implică existenţa unui «mit central», ci e condiţionată, îo primul rînd de existenţa unei matrici stilistice, subconştientă,. de un pronunţat caracter colectiv". Această matrice sau există ca „factor dinamic-creator" sau nu există, în nici un caz ea „nu poate fi fabricată programatic". Concepţia romantică nietzscheiană a necesităţii unei mitologii centrale nu poate fi, după filozoful român, decît refuzată, ca una ce „vede lucrurile foarte strîmb, aproape pe deandoaselea". Diversificarea mitologică a unei culturi nu-i primejduieşte cîtuşi de puţin unitatea stilistică, aceasta fiind garantată prin „eficienţa unei matrici stilistice inconştiente şi de un pronunţat caracter colectiv". Aşa find, „a impune cu forţa de stat un mit nu înseamnă a favoriza creaţia şi unificarea culturii, ci înseamnă mai degrabă a steriliza matricea stilistică şi puterea creatoare. Tentativele de a îndruma creaţia pe scocul unui mit central le socotim dezastroase. Creaţia n-are nimic de cîştigat prin limitarea la o singură mitologie, promulgată prin articole de lege drept centrală, dar totul de pierdut, căci prin fixare, duhul creator se anulează singur“.

De ajuns de puţine sînt punctele de atingere ale filozo>- fiei blagiene a artei cu „esteticile" româneşti propriu-zise„ Tot ce-l apropie de Tudor Vianu, coleg de studii la un moment dat, prieten toată viaţa, este concepţia deosebirii de esenţă dintre frumosul natural şi frumosul artistic. în?- colo totul îi desparte pe cei doi: şi metoda, şi unghiurile din care abordează problemele, şi poziţia gnoseologică. Insuși obiectul *Esteticii* lui Tudor Vianu e, în bună parte;„

altul decît acela al studiului *Artă și valoare*. în primul caz avem un clasic tratat de estetică, în al doilea mai curînd un eseu, în care sînt considerate din unghi mctafizic doar cîteva aspecte ale creaţiei artistice. Nimic comun, în afară de unele referinţe la aceiaşi filozofi şi esteticieni, între *Artă și valoare* şi *Logica frumosului,* micul tratat al lui Liviu Rusu. în opoziţie cu Blaga şi cu majoritatea esteticienilor contemporani, autorul *Logicii frumosului* cuprinde în aceeaşi noţiune ambele tipuri de frumos, şi cel natural şi cel artistic. Aceeaşi înţelegere a frumosului este formulată şi în *Domeniul esteticii* de Al. Dima, lucrare nu numai diferită, dar opusă prin tot spiritul ei operei teoretice a lui Blaga. Foarte departe se află filozoful *Spațiului mioritic* şi de întîiul estetician român, Mihail Dragomirescu. O paralelă între el şi teoreticianul „capodoperei" e, totuși, cu putinţă mai curînd decît cu oricare altul. Mihail Dragomirescu şi Lucian Blaga sînt singurii români creatori de sisteme. Idei, opinii, puncte de vedere au emis şi alţii, memorabile, scîn- teietoare. Sisteme închegate n-au produs însă decît autorul *Ştiinţei literaturii* — un sistem estetic — şi autorul celor trei „trilogii" — un sistem mult mai vast, filozofic. O notă comună concepţiilor celor doi teoreticieni e, desigur, convingerea că arta şi natura, frumosul natural şi frumosul artistic diferă funcial şi că, în consecinţă estetica nu are a se ocupa decît de acesta din urmă. Susceptibile de a fi aşezate pe un acelaşi plan al discuţiei sînt şi viziunile operei de artă

propuse de Dragomirescu şi Blaga. Pentru Mihail Dragomirescu, opera exemplară, produs „al genialităţii creatoare" („capodopera"), este o existenţă aparte, un fel de lume, o „specie" care se multiplică într-un număr ilimitat de indivizi, egal cu al subiecţilor receptori. în deosebire de existenţele fizice şi de acele „fizico-psihice", şi unele şi altele integrate în ordinea naturală, capodopera aparţine lumii fenomenelor „psihofizice ideale", avîndu-şi „rădăcina în sufletul nostru şi manifestarea în materia fizică" [50]. O concepţie organicistă, după cum se vede, inseriabilă în clasa acelor pe care Blaga le va combate în *Artă şi valoare,* sus- ţinînd că opera nu e nici „organism", nici „cristal", nici „microcosm" (Dragomirescu o numeşte uneori astfel), ci

[50] ***Ştiinţa literaturii,*** **Bucureşti, 1926, p. 31.**

„cosmoid". „Cosmoid", „organism" sau „microcosm", opera de artă li se înfăţişează în tot cazul ambilor teoreticieni ca o „lume". Un aspect iarăşi comun scrisului celor doi autori de sisteme, mai exterior de data aceasta, e un anume didacticism, concretizat în excesul de explicaţie, în meticulozitatea cu care se face istoricul fiecărei probleme, în repetiţii, în caracterul foarte metodic al expunerii, în claritate. Textele amîndurora sînt în sfîrşit, suprasaturate de o terminologie insolită, de natură a intimida pe neiniţiat. Cultura româna modernă nu cunoaşte spirite mai inventive în materie terminologică, decît Dragomirescu şi Blaga. Dincolo de astfel de asemănări, mai curind superficiale, totul îl desparte pe autorul *Eonului dogmatic* de militantul „esteticii integrale".

Vlăstar al spiritualităţii româneşti („energie românească" cum îl numeşte Vasile Băncilă) [51], unul dintre creatorii prin care această spiritualitate sporeşte şi se clarifică, Lucian Blaga rămîne, în marginile ei, o prezenţă singulară. Nimeni, în cuprinsul naţional, nu şi-a pus cu aceeaşi gravitate şi sistematic, problemele pe care şi le-a pus el, nimeni nu le-a dezbătut la acelaşi nivel teoretic[52]. Spirite filozofice au apărut cu mult înaintea lui : Cantemir, Ion ITeliade Rădu- lescu, Hasdeu, Eminescu, Vasile Conta îndeosebi, dar nici unul n-a beneficiat de condiţiile obiectiv necesare elaborării unor vaste construcţii metafizice. Celui dinţii i-a lipsit, între altele, o limbă literară închegată, din al cărei fond lexical să poată selecta o terminologie filozofică, ceilalţi, în afara faptului de a se fi consacrat (cu excepţia ultimului, personalitate marcantă a gîndirii româneşti) altor activităţi, au avut de înfruntat adversităţi de toate soiurile, inclusiv de natură socială, care i-au împiedicat de a da filozofiei tot ce ar fi fost în stare să dea (Conta a pierit, de altfel, ca
Eminescu, în floarea vîrstei). Pricini multiple, de toate genurile au zădărnicit şi în secolul nostru încercările româneşti de creaţie monumentală pe tărîm filozofic. Gînditori îndrăzneţi am avut întotdeauna ; corifeilor Şcolii ardelene le-au urmat, după un alt şir de luptători, revoluţionarii de la 1848, un Bălcescu, un Kogălniceanu, un Bărnuţiu ; după aceştia au venit Maiorescu, Conta, Eminescu, Xenopol, Gherea, înlocuiţi la rîndul lor, cu timpul, de personalităţi extrem de diverse şi ca structură şi ca orientare ; dar, dintre toţi, doar Blaga a ajuns să-şi închege gîndirea într-un amplu sistem, aplicabil nu numai unei sau cîtorva ramuri ale creaţiei culturale, ci culturii în totalitate. Nu

---

[51] ***Lucian Blaga, energie românească,*** **Cluj, Colecţia „Gînd românesc'** 1938_

[52] **însuşi G. Călinescu, înclinat mai curind să minimalizeze opera filozofică a lui Blaga deoît să o exalte, recunoaşte franc : „Lucian Blaga e ce! dintîi care a încercat să ridice un sistem filozofic integral, cu ziduri, cu «cupolă» şi să dea acestei filozofii o aplicare la realităţile naţionale. Meritul său este în afară de orice discuţie. Oricît de nedumeriţi s-ar uita profesorii de filozofie universitară, adevărata gîndire românească se inaugurează aici" *(Istoria literaturii române,* Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti 1941, p. 864).**

[52] **Gîndirea marxistă românească tinde, azi să valorifice tot ce rezistă din opera filozofică a lui L. Blaga. V. de exemplu Al. T ă n a s e , *Introducere în filozofia culturii* (Cap. *Cultura ca mod existenţial specific uman şi raportul cultură-civilizaţie în filozofia lui Lucian Blaga),* Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1968 ; prefaţa lui D. G h i ş e la *Trilogia culturii,* E.l.u., 1969 ; prefaţa C ă l i n e i M a r e la *Experimentul şi spiritul matematic,* Ed. Ştiinţifică, 1969 ; studiul *Lucian Blaga* din voi. *Esteticieni români* de Ion Pascadi. Chiar Al. Posescu, vechi adversar al filozofiei blagiene, întreprinzînd, în studiul citat, o foarte ascuţită analiză critică a unor idei din *Trilogia culturii,* relevă totodată nu puţine vederi judicioase, atitudini cu care orice marxist se declară de acord. Domnia sa apreciază îndeosebi „caracterul fecund", stimulator al demersurilor lui Blaga în domeniul filozofiei culturii, accen- tuînd că aceste demersuri, în special „teza asupra specificităţii stilistice a culturii, precum şi aceea asupra sorgintei ei sublimate" deschid „noi perspective (...) cercetării ştiinţifice a fenomenului culturii", un „clrum larg unor adîncite studii în materie, ceea ce nu poate fi decît de cel mai mare folos pentru progresul cunoaşterii omeneşti" *(Loc. cit.* pp. 232—233).**

vom afirma că sistemul filozofic al lui Lucian Blaga este intangibil. Departe de noi un asemenea gînd ! Blaga însuşi, con- siderînd construcţiile metafizice, simple „metafore" în raport cu necunoscutul, nu se credea în posesia unui sistem în măsură de a oferi o cunoaştere definitivă, pozitiv-adec- vată a existenţei. De altfel, nici nu e cazul de a discuta aici validitatea metafizicii blagiene ; angajîndu-ne într-o asemenea discuţie ne-am depărta cu totul de obiectul studiului pe care l-am întreprins. Rămînînd la concepţia despre artă, e clar că şi aceasta e discutabilă, ca orice construcţie teoretică. în ce ne priveşte, împărtăşim, după cum s-a putut vedea din paginile precedente, unele dintre ideile filozofului, punem sub semn de întrebare altele, cîteva ne par categoric inacceptabile. Alţii vor fi mai intransigenţi în critică sau, dimpotrivă, mai plini de solicitudine, mai receptivi. Mulţi vor sesiza fără îndoială, nuanţe ale gîndirii lui Blaga care nouă ne-au scăpat. Noi înşine, la o nouă lectură, am descoperi noi sensuri, noi sugestii. Una din însuşirile oricărei adevărate creaţii, indiferent în ce domeniu, e aceea de a fi „deschisă", inepuizabilă. Opera filozofică a lui Lucian Blaga posedă (asemeni celei lirice şi dramatice) această însuşire din plin. Ea are darul de a neliniști, de a tulbura, de a incita intelectul. Chiar dacă totul, în această operă, s-ar dovedi eronat, ea ar trezi în continuare interes : prin pulsaţia intelectuală, prin frumuseţea construcţiei, prin lirismul ideilor, prin „creaţie". „A admira pe un poet (sună un aforism pe care l-am mai citat) înseamnă a-i accepta şi opera ca atare. A admira pe un gînditor nu înseamnă însă a-i accepta şi ideile ca atare".

Putem să nu acceptăm nici una din ideile filozofului nostru. Monumentalitatea construcţiei sale inspiră însă oricui respect. Sau iritare, care e tot un mod al respectului. în ipoteza absurdă că specialiştii ar decide într-un singur glas eliminarea operei blagiene din istoria filozofiei (eventualitate mai mult decît îndoielnică) [21] ea şi-ar menţine locul privilegiat pe care îl are în istoria literaturii. Opera lui Lucian Blaga e unul din monumentele prin care spiritualitatea românească participă la creaţia de cultură în plan de universalitate.

CUPRINSUL

PREFIGURĂRI ş TATONĂRI..," 9*

SPRE O FILOZOFIE A STILULUI 70-

FILOZOFIA STILULUI 40

STIL ŞI METAFORĂ 82

ARTA, FAPT DE CULTURĂ ..... 1[0][1]

PLĂCEREA ESTETICĂ ..... H'[1]

„LEGEA NON-TRANSPONIBILITĂŢII“ 13:î

DOMENIUL ARTEI 143-

STRUCTURILE ARTISTICE 159-

OPERA — ,,COSMOID" 177

ARTĂ ŞI VALOARE 184

BLAGA ÎN CONTEXTUL GÎNDIRII ESTETICE ROMÂNEŞTI 193

DUMITRU MICU

Wi^lC'- Ji l*.'CfA[M]

Neurmărind elaborarea unui sistem estetic şi cu atît mai puţin a unui „tratat", Blaga a creat ceva infinu mai vast: un sistem filozofic de marcantă originalitate, în care este implicată şi o viziune a artei. Cazul nu e deloc singular în istoria filozofiei. De la Platon la Bergson, aproape toţi marii gînditori au produs şi o poetică sau o estetică, integrată concepţiei lor generale. Faţă de majoritatea premergătorilor, Lucian Blaga, filozof dublat de un mare poet şi autor dramatic, s-a găsit în situaţia privilegiată de a putea gîndi arta dinăuntru.

colecţia
de
ut etică

[2] *Ibidem,* p. 22.
[9] *Ibidem,* p. 178.
[6] De ex. G. I vă n e s e u , *art. cit.* în „Orizont", nr. 12, *1967?*
[11] *Gîndirea românească în estetică,* p. 83.
[12] ***Elemente de estetică,* p. 73.**

[1] Apud T u d o r V i a n u , *Introducere în teoria valorilor,* Cugetarea, Bucureşti. 1942, p. 154.
• *Ibidem,* p. 377.
[1] *Ibidem,* p. 374.
[9] *Ibidem*> p. 378.

[11] Această concepţie, dezvoltată, cum am văzut, în ***Diferenţialele divine,*** sugerează concluzii de-a dreptul ateiste. Blaga evită să le tragă, ancorînd într-un deism sui-generis, dar iată deducţiile unui exeget *:* „Ca să prevină orice potenţial autarhic, Marele Anonim a prohibit geneza, dar atunci, avînd în vedere că o cauză care nu se cunoaşte in efect nu este adevărata lui cauză, prin geneză Marele Anonim îşi apără o calitate pe care încă n-a dovedit-o, inutil de apărat, ajungînd în această formă tocmai la consecinţa de care se temea : Prohibind crea>- ţia, se anulează pe sine însuşi în actul creaţiei — şi deci nu mai este el centrul universului. Aceasta înseamnă că este inutilă căutarea unui centru al universului ca problemă filozofică. Marele Anonim, presupus în metafizica lui Blaga ca principiu centralizator al existenţei„ este de fapt numai ***exagerarea*** unui mit care pentru adevărata gîndire filozofică n-are decît

valoare poetică, fiind o expresie metaforică a năzuinţei omul'ui de a depăşi imediatul şi de a cuprinde dimensiunea cosmică a existenţei, cel puţin în măsura în care aceasta se constituie ca ideal al cunoaşterii umane" (Eugen Tudoran, ***Paradoxul cunoaşterii în poezia lui Lucian Blaga,*** în „Contemporanul " nr. 47 (1050), 25 noiembrie 1966.

*** Filozofia lui Blaga e un fenomen singular, dacă nu ne înşelăm, chiar im plan european. A^a cel puţin i se înfăţişa, în 1934, unui expert în materie. „Filozofia d-lui Blaga — scria Constantin Noica — se prezintă aşadar, din primul moment, sub cel mai paradoxal aspect posibil. Toţi gînditorii au fugit de dogme ; autorul nostru le caută şi le cultivă. Cei mai mulţi nu îşi explică lumea şi lucrurile decît în planul raţionalităţii : dl. Blaga îl depăşeşte. Nimeni nu se mulţumeşte cu misterul metafizic ca mister, dl. Blaga, îşi propune să-i cerceteze ca „atare". *(Un filozof original: Lucian Blaga*, în Revista Fundaţiilor" I, nr. 12, decembrie 1934, p. 688),**

[5] **I. Vaier ian, *Cu scriitorii prin veac,* E.p.l. 1967, p. 56.**